

Ticontre  
Teoria  
Testo  
Traduzione

NUMERO 24/2025

ISSN 2284-4473

Rivista semestrale

ISSN 2284-4473

Registrazione presso il Tribunale di Trento n° 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: **Pietro Taravacci**

Editore: Università degli Studi di Trento, via Calepina 14, 38122 Trento (TN)

[teseo.unitn.it/ticontre](http://teseo.unitn.it/ticontre)

#### COMITATO DIRETTIVO

Pietro Taravacci (Università di Trento)  
Marina Bertoldi (Università di Trento)  
Andrea Binelli (Università di Trento)  
Claudia Crocco (Università Pegaso)  
Matteo Fadini (Fondazione Bruno Kessler)  
Camilla Russo (Università di Trento)  
Carlo Tirinanzi De Medici (Università di Pisa)

#### COMITATO DI REDAZIONE

Federica Claudia Abramo (Trento), Giancarlo Alfano (Napoli Federico II), Valentino Baldi (Siena Stranieri), Martina Bertoldi (Trento), Daria Biagi (Roma Sapienza), Andrea Binelli (Trento), Simona Carretta (Bologna), Paola Cattani (Milano Statale), Vittorio Celotto (Napoli Federico II), Paolo Cerutti (Udine), Antonio Coiro (Pisa), Alessio Collura (Palermo), Paolo Colombo (Trento), Andrea Comboni (Trento), Claudia Crocco (Pegaso), Federica D'Ascenzo (Chieti-Pescara), Francesco Paolo De Cristofaro (Napoli Federico II), Massimiliano De Villa (Trento), Francesca Di Blasio (Trento), Matteo Fadini (Trento), Giorgia Falceri (Trento), Alessandro Fambrini (Pisa), Fulvio Ferrari (Trento), Sabrina Francesconi (Trento), Daniele Giglioli (Trento), Filippo Gobbo (Pisa), Carla Gubert (Trento), Fabrizio Impellizzeri (Catania), Alice Loda (University of Technology Sydney), Agnese Macori (Sapienza) Daniela Mariani (Trento-Paris EHESS), Isabella Mattazzi (Ferrara), Adalgisa Mingati (Trento), Giacomo Morbiato (Padova), Valerio Nardoni (Modena-Reggio Emilia), Greta Perletti (Trento), Franco Pierno (Toronto), Chiara Polli (Trento), Stefano Pradel (Trento), Nicolò Rubbi (Trento), Camilla Russo (Trento), Federico Saviotti (Pavia), Gabriele Sorice (Trento), Dominic Stewart (Trento), Paolo Tamassia (Trento), Pietro Taravacci (Trento), Carlo Tirinanzi De Medici (Pisa), Marco Villa (Losanna), Alessandra Elisa Visinoni (Bergamo)

#### COMITATO SCIENTIFICO

Simone Albonico (Lausanne), Federico Bertoni (Bologna), Corrado Bologna (Roma Tre), Fabrizio Cambi (Istituto Italiano di Studi Germanici), Francesca Di Blasio (Trento), Alessandra Di Ricco (Trento), Elisa Donzelli (SNS), Federico Faloppa (Reading), Claudio Giunta (Trento), Declan Kiberd (University of Notre Dame), Armando López Castro (León), Francesca Lorandini (Ferrara), Roberto Ludovico (University of Massachusetts Amherst), Olivier Maillart (Paris Ouest Nanterre La Défense), Caterina Mordegli (Trento), Siri Nergaard (Bologna), Thomas Pavel (Chicago), Giorgio Pinotti (Milano), Antonio Prete (Siena), Massimo Riva (Brown University), Massimo Rizzante (Trento), Andrea Severi (Bologna), Jean-Charles Vegliante (Paris III-Sorbonne Nouvelle), Francesco Zambon (Trento)



UNIVERSITÀ  
DI TRENTO

## INDICE DEL FASCICOLO

### Sotto la lente

Antonella Anedda. Spazi, luoghi, paesaggi

A cura di  
Claudia Crocco  
Marco Villa

Introduzione	7
Antonella Anedda: spazi, luoghi, paesaggi <i>Claudia Crocco</i> <i>Marco Villa – Università di Siena</i>	
«Il posto del paesaggio» nella poesia di Antonella Anedda <i>Emma Pavan – Università di Cagliari</i>	11
Le geografie oscillanti Mappe etiche e mappe cartografiche nell'opera di Antonella Anedda <i>Martina Mileto – Sorbonne Université</i>	39
Modern Landscapes, Modern Spaces La prospettiva classicistica di Anedda <i>Michela Davo – Università di Siena</i>	61

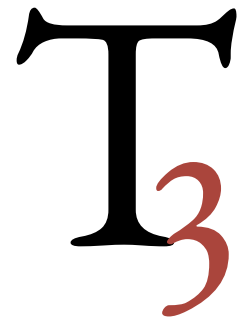
### Saggi

Echi pastorali da Longo a Kuzmin Tradizione e rinnovamento nel ciclo poetico <i>Le stagioni dell'amore</i> <i>Alessandra Elisa Visinoni – Università degli Studi di Bergamo</i>	79
«Gli europei non hanno fortuna nei rapporti con i cinesi» La ricezione di Goethe nell'opera di Alfred Döblin <i>Claudia Cippitelli – Università di Trento</i>	97
Virginia Woolf and Dostoevsky's «Great Dialogue» Reading <i>An Unwritten Novel</i> as Cross-Cultural Conversation <i>Letizia Dolcini – Università di Trento</i>	121
Modernismo letterario e pensiero antidigitale nella filosofia di Byung-Chul Han <i>Andrea Rondini – Università di Macerata</i>	139
L'architettura nell'opera di Francesco Pecoraro <i>Nicolò Cudini – Università di Siena</i>	179
«Dentro quali sguardi ti muovi?» Strategie fototestuali ne <i>La Resistenza delle donne</i> di Benedetta Tobagi <i>Caterina Miracle Bragantini – Università Roma Tre-ENS Lyon</i>	203
Giulio Mozzi e la realtà “avvenuta-non-avvenuta” <i>Alberto Casadei – Università di Pisa</i>	223

### Teoria e pratica della traduzione

(Un)gewolltes Aufbegehren (Dis)adattamento linguistico nelle traduzioni tedesche di Giuseppe Ungaretti <i>Giovanni Giri – Università degli Studi di Firenze</i>	243
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----





**Sotto la lente**  
Antonella Anedda. Spazi, luoghi, paesaggi

A cura di  
Claudia Crocco  
Marco Villa





## INTRODUZIONE

### ANTONELLA ANEDDA: SPAZI, LUOGHI, PAESAGGI

CLAUDIA CROCCO

MARCO VILLA – *Università di Siena*

Introduzione alla sezione monografica  
breve *Antonella Anedda. Spazi, luoghi,  
paesaggi.*

Introduction to the short monographic  
section *Antonella Anedda. Spazi, luoghi,  
paesaggi.*

In uno degli ultimi libri di Anedda si legge che «Dovremmo affidarci alla memoria degli spazi, alla rappresentazione della nostra mente dei luoghi a fronte dell'osservare e ascoltare».<sup>1</sup> Lo spazio geografico è diventato sempre più importante nell'opera di questa autrice, anche in rapporto alla configurazione del tempo storico. Negli ultimi libri l'approfondimento spazio-geografico è andato di pari passo a una progressiva desoggettivizzazione della postura enunciativa, e alla costruzione di una vocazione etica e relazionale della poesia.<sup>2</sup> Fin da *Residenze invernali*, d'altronde, e dunque già dalle prime opere, il paesaggio non ha rappresentato soltanto uno dei temi della poesia di Anedda, bensì un elemento strutturante, che incide sull'organizzazione dei contenuti.

Negli ultimi anni, non a caso, almeno tre riviste hanno già dedicato articoli, o ospitato interi numeri, ai modi in cui il paesaggio figura nella poesia di Anedda, spesso adottando una prospettiva ecocritica.<sup>3</sup> Nel breve affondo monografico che segue – il primo di questo tipo, per «Ticontre» – abbiamo deciso di accogliere tre articoli nei quali la relazione di Anedda con il paesaggio è affrontata a partire da tre prospettive differenti, che corrispondono anche a tre parti diverse della sua opera: la poesia in versi, nell'articolo di Emma Pavan; la poesia in prosa, in quello di Martina Mileto; la poesia e la saggistica, indagata da Michela Davo.

Pavan considera i modi in cui il paesaggio si configura nell'opera in versi di Anedda in quanto spazio per una riflessione corale, che trascende il singolo individuo e mette in relazione genere umano e naturale, nonché presente, passato e futuro. Lo studio è condotto facendo riferimento a svariati libri di Anedda, ma con un'attenzione particolare a due poesie: *Paesaggio* (da *Dal*

---

<sup>1</sup> Geografie

<sup>2</sup> Cfr., ad esempio, CATERINA VERBARO, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, «Arabeschi», 5, 2015, pp. 23-35.

<sup>3</sup> Cfr. il numero monografico di «Polisemie» dedicato ad Anedda: GIULIA BASSI et al. (a cura di), *Nulla è ancora profondo. Studi sull'opera di Antonella Anedda*, IV (2023); cfr. anche alcuni articoli contenuti nel numero dell'«Ulisse» intitolato *Riscrivere la natura. Attraversare il paesaggio*, ad esempio CAMILLA MARCHISOTTI, *Topofreniche e straniere: le Geografie di Antonella Anedda*, «L'Ulisse», 24 (2021), pp. 188-204: 190; MAURO CANDILORO, *La poesia aneddiana come respiro pastorale*, «L'Ulisse», 24, 2021, pp. 205-213; cfr. infine NICCOLÒ SCAFFAI, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, «Oblío», XII, 46, 2022, pp. 205-218; JUSTINA HANNA HORZEL, HANNA SERKOWSKA, *Abitare la parola "ecologia". L'ottica postantropocentrica di Antonella Anedda*, «Studia Romanica Posnaniensia», 49-3 (2022), pp. 49-61.

*Balcone del corpo*, 2007) e *Esilii* (dal più recente *Historiae*, 2018). A partire da questi testi Pavan mette in luce anche il ruolo del paesaggio nelle scelte compositive di Anedda, e il legame fra queste e un palinsesto di riferimenti tratti dalle arti figurative (Pieter Bruegel il Vecchio, Claude Lorraine ecc) e da autori da lei tradotti o studiati (Rilke, Mandel'stam, Leopardi).

Il punto di partenza di Mileto, invece, è una riflessione sulle parole «mappa», «confine» e «carta» nell'opera di Anedda, e in particolare nella poesia in prosa. Questi termini non corrispondono soltanto a temi dei libri, bensì costituiscono «veri e propri dispositivi di senso, cioè permettono la creazione di un significato attraverso l'unione inestricabile di una forma e di un tema». Mileto fa riferimento all'opera aneddiana in modo trasversale, ma dà ampio spazio soprattutto a *Isolatria* (2013) e *Geografie* (2021), oltre che a *Historiae*. Anche in questo caso viene evidenziata una tendenza alla decentralizzazione dell'io, che però si alterna a un ondivago tornare verso i propri luoghi. A sua volta, questo ritorno consente, per via dello statuto peculiare della Maddalena, "isola nell'isola", un ulteriore ribaltamento, con la massima chiusura e costrizione che diventa paradossalmente apertura verso l'esterno. A partire dalla «carta-mappa», inoltre, Mileto si sofferma sul legame che si crea, all'interno dei testi di Anedda, fra piani temporali e geografie differenti, come messo in luce anche da Pavan.

Nel terzo articolo, infine, Davo parte dalla confusione creatasi fra i termini «paesaggio», «luogo» e «spazio», come conseguenza dell'avvento di una nuova forma di paesaggio – più moderna – dopo la rivoluzione industriale, con esempi testuali di tipo teorico. L'opera di Anedda viene considerata un esempio di classicismo moderno, in quanto riesce «a mettere tra parentesi le conseguenze dello sviluppo industriale, mantenendo un rapporto classicistico con il paesaggio o più in generale con lo sfondo». Questa osservazione, da un lato, viene suffragata dall'analisi di quattro prefazioni di Anedda (a traduzioni di Charlotte Brontë, Philippe Jaccottet e Virginia Woolf, nonché a una raccolta di racconti di Grazia Deledda), nelle quali lo spazio moderno ha un ruolo di primo piano; dall'altra, viene verificata sulle modalità con cui Anedda accoglie nei suoi versi il paesaggio moderno, tecnologico e "prosastico", sottoponendolo a un processo di astrazione, metaforizzazione e in ultima istanza sublimazione.

Sfruttando una pluralità di approcci e di prospettive, dall'ecocritica all'analisi tematica, dal close reading a riflessioni di ordine teorico, questi tre articoli mostrano una volta di più come quello spaziale possa essere un punto d'accesso privilegiato per studiare l'opera di Anedda. Al tempo stesso, e in un'ottica più generale, offrono un reale contributo al sempre più ricco filone di studi sul paesaggio e sullo spazio nella poesia italiana contemporanea.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BASSI, GIULIA et al. (a cura di), *Nulla è ancora profondo. Studi sull'opera di Antonella Anedda*, IV (2023).
- CANDILORO, MAURO, *La poesia aneddiana come respiro pastorale*, «L'Ulisse», 24, 2021, pp. 205-213.
- HORZEL, JUSTINA HANNA, SERKOWSKA, HANNA, *Abitare la parola "ecologia". Lottica postantropocentrica di Antonella Anedda*, «Studia Romanica Posnaniensia», 49-3 (2022), pp. 49-61.
- MARCHISOTTI, CAMILLA, *Topofreniche e straniere: le Geografie di Antonella Anedda*, «L'Ulisse», 24 (2021), pp. 188-204.
- SCAFFAI, NICCOLO', *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, «Oblio», XII, 46, 2022, pp. 205-218.
- VERBARO, CATERINA, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, «Arabeschi», 5, 2015, pp. 23-35.



## PAROLE CHIAVE

Antonella Anedda; paesaggio; geografie; letteratura italiana; poesia italiana contemporanea



## NOTIZIE DEGLI AUTORI

Claudia Crocco si è laureata in Filologia moderna all'Università di Siena e ha conseguito un dottorato in Studi umanistici all'Università di Trento, dove è stata docente a contratto e assegnista di ricerca. È stata borsista post-doc all'Università di Berna. Si è occupata soprattutto di poesia contemporanea, di poesia in prosa, di antologie, e più recentemente della ricezione di Leopardi. Ha scritto *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (Carocci, 2015) e *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi* (Carocci, 2021). È co-curatrice dell'antologia *Voci della poesia italiana contemporanea. 2000-2025* (Carocci, 2025).

Marco Villa si è formato all'Università degli Studi di Milano e all'Università degli Studi di Siena, dove attualmente lavora come ricercatore in Letteratura italiana contemporanea. Si è occupato soprattutto di poesia italiana del Novecento, privilegiando una prospettiva di analisi critica linguistico-stilistica. Tra le sue pubblicazioni principali: *La sintassi di «Somiglianze». Sulla poesia di Milo De Angelis* (Pacini, 2019); *Poesia e ripetizione lessicale. D'Annunzio, Pascoli, primo Novecento* (ETS, 2020). Di recente ha curato l'edizione del carteggio Baldacci-Fortini («Parlare di tutto». *Un'idea della critica*, FUP-Usiena Press, 2023) e un commento alle *Poesie* di Cesare Pavese (Garzanti, 2023). È co-curatore dell'antologia *Voci della poesia italiana contemporanea. 2000-2025* (Carocci, 2025).

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CLAUDIA CROCCO E MARCO VILLA, *Antonella Anedda. Luoghi, spazi, paesaggi. Introduzione*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## «IL POSTO DEL PAESAGGIO» NELLA POESIA DI ANTONELLA ANEDDA

EMMA PAVAN – *Università di Cagliari*

Questo articolo si propone di ricostruire le forme e le funzioni del paesaggio, inteso come spazio relazionale, nella poesia di Antonella Anedda. L'obiettivo è mostrare il ruolo strutturante di letture e referenti figurativi nella rappresentazione apparentemente in-mediata dell'incontro tra il soggetto e una porzione di natura in poesia. Una particolare attenzione è stata dedicata a due testi, *Paesaggio (Dal balcone del corpo)* e *Esilii (Historiae)*, i quali consentono di illustrare come la meditazione sulla morte, sul corpo e sull'identità rientri, variamente declinata, nell'orbita del discorso sul paesaggio aneddiano.

The present article seeks to provide a reconstruction of the forms and functions of landscape, understood as relational space, as it appears in Antonella Anedda's poetry. The objective of this study is to demonstrate the pivotal function of prior literary and figurative references in the ostensibly immediate depiction of the encounter between a subject and a segment of nature in poetic compositions. This article focuses in particular on two texts, *Paesaggio (Dal balcone del corpo)* and *Esilii (Historiae)*, which illustrate how meditation on death, the body and identity falls variously within the orbit of the discourse on Anedda's landscapes.

### I PAESAGGIO COME PARADIGMA

'Paesaggio' è un termine che attraversa interamente l'arco della parabola poetica di Antonella Anedda, da *Residenze invernali* a *Historiae*. Se già nelle prime opere la mente «senza paesaggio» scioglie «[...] i fiumi | rende distanza l'osso» (*Non voce ma numero*) e la pena contempla «[...] un paesaggio | dove non si può dormire» (*Mi spingo oltre il dolore*), a partire da *Dal balcone del corpo* il lemma diviene una vera e propria "spia" indicante al lettore che in un determinato testo è in corso una meditazione poetica, sul tempo e sulla morte, sul dolore e sull'identità, che prende forma attraverso uno sguardo intrecciato all'orizzonte naturale.<sup>1</sup> Proprio il paesaggio rappresenta infatti una lente privilegiata per osservare da vicino la varietà di forme con cui l'opera aneddiana ha cercato di rispondere nel tempo ad un interrogativo cruciale: come fare per dire attraverso la parola poetica il «legame fragilissimo tra le creature e il mondo».<sup>2</sup> La critica si è soffermata su tale questione affrontandola da angolature diverse, e di recente è stato sottolineato come le strategie

<sup>1</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti 2023, pp. 55, 124. Il lemma occorre nell'opera poetica dell'autrice almeno sedici volte. Qualche esempio campione: «Lascia che dicano: "noi". | "Noi viviamo per schegge | che spostandosi frantumano l'io e il voi | e il più delle volte lasciano intatto solo il paesaggio"», *Lascia che dicano: «noi»*; «Il tempo si confonde, indietreggia | fino a mondi non più distanti come galassie | ma vicini, stretti al paesaggio | parti dei nostri presepi», *Quello che sappiamo sopportare (Dal balcone del corpo)*; «mi piace osservare come gli | esseri umani cadano inghiottiti dai paesaggi», *Cos'è un nome? Nulla. Un suono che chiama un corpo*; «forse un paesaggio o un viso, cose remote, acquatiche | nascoste da un canneto», *Spazio dell'acqua domestica II (Salva con nome)*; «Nel vecchio paesaggio c'era il fiume | dove le donne andavano a lavare», *Lacrime*; «Tutto mi arrende a un io distante che trascende | il dolore alla schiena di ogni lungo osservare, | mi stacca dal paesaggio degli umani e lo depone | in fondo a un cratere dove lo sguardo incrocia | l'insetto catturato, portato nei recessi, poi smembrato», *Oggi mi cura guardare un grumo di formiche (Historiae)*.

<sup>2</sup> Riprendiamo per Anedda le parole che la stessa autrice utilizza per descrivere l'opera di Philippe Jaccottet. Cfr. EAD., *Un'immensa distesa a est del cuore. Introduzione di Antonella Anedda*, in PHILIPPE JACCOTTET, *La parola Russia*, a cura di ANTONELLA ANEDDA, Roma, Donzelli 2004, pp. 3-12. Sul rapporto di Anedda con Jaccottet cfr. GIULIANA ADAMO, *La parola di Antonella Anedda Angioy tra poesia e traduzione*, in «Quaderns d'Italia», XXIII (2018), pp. 147-160.

di desoggettivazione da sempre in atto nella poesia di Anedda abbiano assunto le forme, nelle ultime prove poetiche e narrative, di una vera e propria «scrittura ecologica».<sup>3</sup> Questo contributo si propone di approfondire ulteriormente il discorso attraverso un focus sul paesaggio, qui inteso come spazio sintetico e relazionale.<sup>4</sup> La pagina di Anedda infatti, è stato osservato, configura un vero e proprio spazio «transtemporale», in cui i tempi trascorsi e a venire si intrecciano attraverso la compresenza di voci e memorie altrui, in dialogo con un io accogliente.<sup>5</sup> Il paesaggio, in quanto costruzione culturale, permette di focalizzare l'attenzione esattamente su questa convivenza, e di mostrare come nella rappresentazione letteraria di una determinata esperienza della natura l'eco di versi, parole e immagini che chi scrive inevitabilmente custodisce nel proprio sguardo rappresenti una componente strutturale non prescindibile.<sup>6</sup> Nelle pagine che seguono, dunque, non ci proponiamo di ricostruire una tassonomia dei paesaggi aneddiani, né di individuare in maniera esaustiva l'intero novero delle presenze animali, vegetali e minerali che popolano l'opera della poetessa. Il nostro obiettivo sarà, semmai, quello di indagare in che maniera nella poesia di Anedda il paesaggio configuri lo spazio propizio per una riflessione “corale” – composta in dialogo con un ventaglio di voci e di referenti figurativi convocati di volta in volta nei testi – sulla condizione esistenziale di un singolo e, più in generale, sul destino di un universo umano le cui vicende storiche vengono necessariamente relativizzate quando lette alla luce della più ampia cornice della temporalità naturale. Vedremo, dunque, come la componente soggettiva in gioco nell'esperienza del paesaggio, anche quando sembra in apparenza configurare delle contemplazioni solitarie, costituisca in realtà lo strumento per disegnare, nello spazio del testo, dei luoghi abitati da numerose voci.<sup>7</sup> Valgono forse anche per Anedda, infatti, le parole con cui l'autrice legge uno dei suoi autori di riferimento, Philippe Jaccottet: nella sua poesia «cultura e riflessione non sono mai esibite» ma assumono la forma di un parlare «sottovoce», come a «se stess[i]», di un sussurrare che, aggiungiamo noi, veste spesso i panni del paesaggio.<sup>8</sup>

## 2 UN CORO DI VOCI

La parola ‘paesaggio’ e il suo percorso all'interno dell'opera aneddiana consentono di ricostruire almeno una parte di questo fitto dialogo sotterraneo.

<sup>3</sup> CATERINA VERBARO, *Il sangue e il corallo: La scrittura ecologica di Antonella Anedda*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 33-47. Cfr. anche NICCOLO SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017.

<sup>4</sup> Cfr. a questo proposito almeno JOHN BRINCKERHOFF JACKSON, *Discovering the vernacular landscape*, Londra, Yale University Press 1986; MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino 2009.

<sup>5</sup> Cfr. RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci 2020, p. 50.

<sup>6</sup> In ANTONELLA ANEDDA, ELISA BIAGINI, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di RICCARDO DONATI, Milano, Chiarelettere 2021, p. 46, la poetessa fa riferimento alla possibilità di «trattare la pagina come un paesaggio e il paesaggio come una pagina».

<sup>7</sup> Michael Jakob definisce il paesaggio come una relazione – riassumibile nella formula orientativa  $P = S + N$  – tra la natura ( $N$ ) e un soggetto senziente ( $S$ ): cfr. M. JAKOB, *Il paesaggio*, cit.

<sup>8</sup> A. ANEDDA, *Un'immensa distesa a est del cuore*, cit.

Questo prezioso indicatore, infatti, permette di attraversare la ricchissima parabola poetica dell'autrice – evidentemente non esaminabile in questa sede nella sua interezza – individuando alcuni punti essenziali per il nostro discorso, sui quali vale la pena soffermarsi. Partiamo dunque dall'ultima sezione di *Dal balcone del corpo*, intitolata proprio *Paesaggio*: qui il termine raccoglie sotto la sua insegna un gruppo di sei componimenti (di cui l'ultimo eponimo) introdotti da un'epigrafe («*Ego in me perii...*») di Petrarca, peraltro uno dei “capostipiti” del paesaggio letterario moderno.<sup>9</sup> Dal punto di vista macrotestuale, la collocazione di un componimento con questo titolo (e di una sezione che lo riprende) a conclusione di una raccolta che tende a declinare il discorso sul rapporto tra l'io e mondo in termini fenomenici (il titolo del libro è, significativamente, *Dal balcone del corpo*) non può passare inosservata; tanto più che il testo incipitale del successivo *Salva con nome* riprende, problematizzandola, la questione del legame tra il nome e il corpo che esso identifica (cfr. «Cos'è un nome? Nulla. Un suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga. Ricevere un nome è la prima prova che siamo in balia degli altri. Non avere nome significa fuggire»), coinvolgendo in tale riflessione anche lo stesso paesaggio.<sup>10</sup> Torneremo su questo aspetto, ma non prima di segnalare un ulteriore elemento di continuità fra gli estremi delle due raccolte: la gravitazione della meditazione sulla morte nell'orbita del discorso sul paesaggio.<sup>11</sup> Il primo testo della sezione *Paesaggio* riprende, infatti, il motivo della catabasi infernale chiamando in causa figure mitiche come Eco ed Orfeo, mentre in *Salva con nome* la volontà di disfarsi del proprio nome interseca l'immagine della dissoluzione del corpo nel territorio (evocando, tra l'altro, un autore fondamentale per il paesaggio poetico come Hölderlin). Non si tratta di un caso isolato: da qui in avanti, per l'intero gruppo di testi in esame, nello spazio del paesaggio si ripresenteranno infatti variamente intrecciati natura, morte e corpo.

Guardiamo allora più da vicino l'ultima sezione di *Dal balcone del corpo*. Dei sei testi che la compongono, anche se degli elementi naturali compaiono in più di una lirica, soltanto per l'ultimo possiamo affermare con certezza di essere di fronte ad un vero e proprio paesaggio letterario. Riportiamo il componimento per intero.

*Paesaggio*

Mi avvicinai a un ramo carico di neve  
dove uno dei corvi piegava sotto le zampe il legno.  
Diventai quel dondolio di grigio e nero.  
E quel diverso verde (misto di salvia e gelo)  
che avanzava con un tocco di livore sulle nubi.

Vidi me stessa dentro quel purgatorio.

<sup>9</sup> EAD., *Tutte le poesie*, cit., p. 333.

<sup>10</sup> Il titolo *Dal balcone del corpo* è un omaggio a Edmund Husserl. Sul ruolo della percezione nella raccolta cfr. R. DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit.; A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 394.

<sup>11</sup> Sul legame tra nome, morte e memoria in *Salva con nome* cfr. CECILIA BELLO MINCIACCHI, *L'identità, la morte, l'ago della memoria*. *Salva con nome di Antonella Anedda*, in «Oblio», III, II (2013), pp. 124-133.

Tutto era paesaggio. La rabbia: un tumulo.  
 L'incertezza – a mucchi: una collina.  
 Il disamore: alberi con ombre intrizzite.  
 «Osserva» disse l'ombra nel cespuglio più vicino,  
 «la nebbia inghiotte il tuo dolore.  
 Impara nel tuo spazio mortale  
 imparando si sfiora il paradiso.»

Sì, risposi e la luce diminuì l'ira del mattino  
 divise il mio corpo dal rancore  
 impose alle ombre di tacere.  
 E un tagliante azzurro prese – era già paradiso?  
 il posto del paesaggio, della prima persona.<sup>12</sup>

Nell'arco dei diciotto versi che compongono la poesia l'io lirico rende visibile (o meglio verbalizzabile) quell'incontro tra addendi al contempo singolarmente riconoscibili (l'osservatore e la natura osservata) ed esistenti nella relazione l'uno con l'altro che entrano in gioco nel paesaggio. Assistiamo, infatti, ad un processo di avvicinamento scandito nella prima delle tre strofe da alcune tappe («*Mi avvicinai* a un ramo carico di neve»; «*Diventai* quel dondolio di grigio e nero») che consentono successivamente, rovesciando lo sguardo al di là della pausa strofica, di vedere («*Mi vidi* dentro quel purgatorio») i propri stati d'animo («La rabbia»; «L'incertezza»; «Il disamore») circolarmente riflessi nello spazio naturale (rispettivamente su «un tumulo»; «una collina»; «alberi con ombre intrizzite»).<sup>13</sup> La distanza tra chi osserva e ciò che viene guardato pare qui annullarsi totalmente in una sintassi giustappositiva fondata sul triplice impiego dei due punti, che presiedono una proiezione a doppio senso dell'emozione del soggetto sull'elemento paesaggistico, e viceversa. L'unità particolare che emerge dalla compresenza di queste componenti è, appunto, il paesaggio (Cfr. «Tutto era paesaggio [...]», v. 7).<sup>14</sup> E proprio nel paesaggio, infatti, soggetto e oggetto finiscono per sovrapporsi a tal punto da confondere i ruoli di emittente e destinatario nello scambio dialogico che segue (cfr. «“Osserva” disse [...]» v. 10; «Sì, risposi [...]», v. 14). L'ombra che parla dal «cespuglio vicino» è da intendere come maschera o metamorfosi dell'io, oppure come vero interlocutore di un tu realmente altro?

La difficoltà d'individuazione dell'origine della voce – che giustifica pienamente il posizionamento di questo componimento in chiusura di una raccolta fondata su un vero e proprio «cubismo pronominale» ed enunciativo – configura il paesaggio, almeno a questa altezza, come la declinazione ultima di quella prospettiva corale che sola può forse consentire, per Anedda, di dire qualcosa di vero sull'esistenza (le prime due sezioni del libro si intitolano *Coro*

<sup>12</sup> A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 341.

<sup>13</sup> La «circolarità riflessiva» è una caratteristica chiave dell'esperienza paesaggistica, nella quale ad essere in gioco è in primo luogo il soggetto stesso. Cfr. MICHAEL JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, L. S. Olschki 2005.

<sup>14</sup> Per il concetto di «unità particolare» cfr. GEORG SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, [1913], a cura di MONICA SASSATELLI, Roma, Armando 2006.

e *Mondo*).<sup>15</sup> Nel componimento paesaggistico che chiude *Dal balcone del corpo*, dunque, sembrerebbe assumere una forma concreta, per un istante almeno, la massima kaffiana con cui la raccolta si apre: «Solo nel coro può esserci verità».<sup>16</sup> È interessante notare, a questo proposito, che un termine chiave per gli studi paesaggistici di difficile traduzione come *Stimmung* potrebbe essere reso, facendo riferimento alla sua etimologia (da *Stimme*, voce), proprio con “accordo di voci”.<sup>17</sup> A ben vedere, tra il polo iniziale e quello conclusivo di *Dal balcone del corpo*, troviamo disseminata una costellazione di elementi – primo fra tutti un’altra citazione di Kafka, che introduce la seconda sezione («Tra te e il mondo scegli il mondo») – che, oltre a garantire la “tenuta” in termini di coerenza tematica della raccolta, prefigurano grazie ad una felice ambiguità prospettico-enunciativa la chiusa paesaggistica in cui soggetto e oggetto trovano nel paesaggio una forma di convivenza precaria ma possibile.<sup>18</sup> Incontriamo, ad esempio, il dolore di *Tra il prima e il poi*. *L’incidente* che «[d]i colpo» prende «nomi diversi | di eventi naturali come: “uragano islandese” o “föhn di mezzanotte”», o il tendere «alla terza persona» e la «grazia sperimentata una volta sola | di un dolore sdoppiato e spinto fuori | poi fissato, ascoltato perfino con lo scroscio delle lacrime | ma da un’altra me stessa», che sfocia in un verso provocatorio come «Giudica tu ora chi parla [...]» in *Nomi?*.<sup>19</sup> E ancora, ecco «la percezione del dolore trasportata all’esterno, vista dal balcone del corpo» di *Anestesia*, o il parallelismo tra l’io lirico e il corvo di *Amore e corvo*, che ricompare successivamente anche in *Paesaggio* (cfr. «L’intera discesa – mia e del corvo – sapeva di betulla e miele. | I nostri corpi – del corvo e mio – erano svelti e vecchi»), fino a giungere ad una dichiarazione di identità quale «noi siamo il fiume poco distante | le nuvole screziate che il nero rende uniformi», in *Coro*.<sup>20</sup> La raccolta, insomma, è costellata di situazioni che preannunciano quella sovrapposizione tra soggetto e mondo che verrà esplicitamente enunciata nel componimento finale, e condensata incisivamente nel verso conclusivo: «il posto del paesaggio, della prima persona».

<sup>15</sup> CARMELO PRINCIOTTA, Recensione a *Dal balcone del corpo*, in PAOLO FEBBRARO, GIORGIO MANACORDA (a cura di), *Poesia 2007-2008. Tredicesimo annuario*, Roma, Gaffi 2008, pp. 285-286. Nella raccolta, inoltre, troviamo alcune prosopopee come *Parla lo spavento*, *Parla l’abbandono*, *Parla lo spazio*, *Parla l’attesa*, *Parla la parte di mondo che ci sembra estranea*.

<sup>16</sup> A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 255.

<sup>17</sup> Sul concetto di *Stimmung* cfr. almeno G. SIMMEL, *Saggi sul paesaggio*, cit.

<sup>18</sup> Ivi, p. 281.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 274, 297. Il verso nella sua forma originale è il seguente «Tendo alla terza persona».

<sup>20</sup> Ivi, pp. 302, 304. Un discorso sul paesaggio che interseca la riflessione sull’identità e, soprattutto, quella sul “nome” richiama alla mente almeno un precedente letterario noto della narrativa italiana, ovvero quel Vitangelo Moscarda che – ossessionato dal problema dei punti di vista – nel finale di *Uno, nessuno e centomila*, «oramai in pace [...] si fonde con il paesaggio, si perde nell’istante della natura, esattamente come aveva predicato Friedrich Nietzsche». Sono queste parole di Giancarlo Alfano, il quale, tra l’altro, nel commentare il testo indica proprio in Kafka colui che, con il *Desiderio di diventare un indiano*, prefigura «una simile condizione di vertigine». Ciò segnerebbe uno scarto rispetto al «primato ottico» della letteratura umoristica, configurando invece un modello vivo inteso come «puro vagabondare». Cfr. GIANCARLO ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli, Liguori 2010, pp. 51-52.

All'altezza di *Dal balcone del corpo*, insomma, la natura – che sia la sua voce una proiezione o meno dell'io – parla, ascolta, risponde.<sup>21</sup> La partecipazione dell'orizzonte naturale al dolore umano rimanda ad un'esperienza del paesaggio che potremmo definire “orfica”, ma nel senso più strettamente etimologico del termine, ovvero legata alla figura di Orfeo, il poeta in grado di far commuovere con il suo canto il mondo vegetale ed animale. L'ombra nel cespuglio che prende parola nel «purgatorio»-paesaggio guardato dall'io nell'ultima lirica di *Dal balcone del corpo*, infatti, indica nell'osservazione dell'ambiente circostante una possibile via per il «paradiso». Ma non solo, attraverso l'evocazione dei due regni ultraterreni, il componimento chiude la sezione rovesciando l'atmosfera infernale del primo testo, in cui compare proprio il cantore cieco, *Eco che un tempo fu Orfeo* (cfr. anche riprese antifrastiche come: «compongo il dolore con cautela» (*Eco che un tempo fu Orfeo*, v. 4), «la nebbia inghiotte il tuo dolore» (*Paesaggio*, v. 11); «Vide una schiera di ombre che avanzava» (*Eco che un tempo fu Orfeo*, v. 39), la luce «impose alle ombre di tacere» (*Paesaggio*, v. 16).

La rievocazione aneddiana testimonia ancora una volta la straordinaria fortuna novecentesca e contemporanea della figura di Orfeo. Anche autori ai quali la poetessa guarda molto da vicino, come Cvetaeva e Rilke, sono stati interpreti di questo mito. Il secondo, in particolare, nei *Sonetti* insiste sul rapporto tra la voce di Orfeo e il suo paesaggio: il levarsi di un albero è, ad esempio, legato al canto del poeta (I.1), o la terra paragonata ad un bambino che impara poesie (I.21). Un processo metamorfico che presenta il paesaggio come luogo d'unione degli orizzonti naturale ed umano. Rilke non viene menzionato nelle ultime pagine di *Dal balcone del corpo*; tuttavia, le «[d]ue mele sopra il tavolino [che] scintillano» e «[p]arlano mitemente | la loro lingua di sfere» in *La stanza è vuota*, terzo componimento della sezione conclusiva, fanno tornare alla mente alcune pagine aneddiane dedicate proprio al poeta.<sup>22</sup> Non il Rilke autore dei *Sonetti*, ma l'ammiratore delle opere di Cézanne, considerate la prova della capacità dell'artista di «trattare la mela secondo il piano della sfera», l'«esempio di un'arte capace di risolvere la percezione soggettiva nella fisicità assoluta dell'oggetto».<sup>23</sup> Anedda ritorna in più luoghi sull'argomento:

La sfera è l'ossatura ardente della mela, ciò che rende eterno il suo splendore e irripetibile il suo rosso autunnale sul tavolo. Il desiderio della materia di Cézanne brucia la distanza che tende ogni desiderio. Sulla sfera, la mela avvolge il suo destino, modula la sua domanda di esistenza.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Secondo Alfano questa «coappartenenza» del soggetto «alla grande repubblica degli *animantes*» si avverte già in *Il catalogo della gioia* (2003), cfr. GIANCARLO ALFANO, *Geografie. La scrittura come esercizio*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 23-32.

<sup>22</sup> A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 338. Sul rapporto di Anedda con la poesia di Rilke, cfr. il confronto tra l'opera di quest'ultimo e quella di Mandel'stam in *Povertà*, in EAD., *Cosa sono gli anni. Saggi e Racconti*, Roma, Fazi 1997, pp. 97-104.

<sup>23</sup> EAD., *Cosa sono gli anni. Saggi e Racconti*, cit., pp. 97-104.

<sup>24</sup> EAD., *Mattine del mondo*, in EAD., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli 2000, pp. 134-140, pp. 138-139.

Rilke è inoltre presente sottotraccia anche in una prosa fondamentale per ricostruire l'insieme delle letture che concorrono – tra le altre – ad articolare la visione aneddiana del “paesaggio”, *Brina, formiche, bambini* (*La luce delle cose*). Qui vengono chiamati in causa Zanzotto, Baudelaire, Handke e lo stesso Cézanne, che viene definito «davvero sino alla fine fedele come un cane al suo lavoro».<sup>25</sup> Con chi è qui in dialogo Anedda? Era stato proprio Rilke, nelle lettere alla moglie Clara Westhoff, a definire il pittore francese «un vecchio cane, il cane di questo lavoro».<sup>26</sup> Il poeta, particolarmente attento alla questione del paesaggio in pittura – ed autore, ci torneremo, di alcuni interventi sul tema –, sa che ogni sguardo sul mondo, lungi dall'essere qualcosa di innato, è frutto di un'educazione, è un qualcosa che si apprende. Negli anni in cui scrive il suo *Quaderni di Malte Laurids Brigge*, «con un compito ben preciso: imparare a vedere», è infatti lo stesso Rilke a trovare un vero e proprio «maestro [...] di sguardo» grazie all'incontro con i lavori Cézanne.<sup>27</sup> Una lezione, questa, che è certamente vicina alla sensibilità di Anedda, e che lo stesso cespuglio di *Paesaggio* sembra, con il suo invito all'osservazione attenta (cfr. «Osserva»), quasi suggerire all'io lirico dell'ultimo componimento di *Dal balcone del corpo*.<sup>28</sup>

### 3 LO SPAZIO DEI CORPI

Che questi riferimenti rappresentino o meno una riscrittura di motivi rilkeiani, ciò che qui conta è che nella poesia di un'autrice nota per la sua «curiositas intellettuale» la memoria di letture attente sostanzialmente renda particolarmente densa la rappresentazione apparentemente in-mediata dell'incontro tra un soggetto lirico e una porzione di natura.<sup>29</sup> Nella già citata *Brina, formiche, bambini*, ad esempio, la descrizione di un'esperienza del tutto personale come «un paesaggio che ho guardato attraverso me stessa e la grazia di un frammento» fa in realtà da eco al Baudelaire dei *Salons* (in particolare del 1959, citato in esergo): «Se questo insieme di alberi e monti, di acque e case che noi chiamiamo paesaggio è bello, non lo è per se stesso, ma per me, attraverso me stesso, la mia grazia, l'idea di un sentimento che io gli

<sup>25</sup> Ivi., pp. 144-149, p. 147.

<sup>26</sup> Lettera del 9 ottobre 1907. Cfr. 13. *A Clara Rilke, Paris VI, 29 rue Cassette, 9 ottobre 1907*, in RAINER MARIA RILKE, *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di FRANCO RELLA, Bologna, Edizioni Pendragon 1999, pp. 48-51.

<sup>27</sup> FRANCO RELLA, *Introduzione*, in RAINER MARIA RILKE, *Elegie duinesi*, a cura di FRANCO RELLA, Milano, Rizzoli 2021, pp. 5-17.

<sup>28</sup> Quello dello sguardo è un tema centrale dell'opera di Anedda. Cfr. a proposito almeno ANDREA CORTELETTA, *Il coltello dello sguardo*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 139-176; ANDREA BONGIORNO, *La scienza nella scrittura di Antonella Anedda. Lo sguardo percettivo fra micro e macrocosmo*, ivi, pp. 67-83. Andrea Afribo ha messo in evidenza come gli imperativi rivolti al tu nella poesia di Anedda siano spesso legati ad un pronunciato programma etico, cfr. il profilo di Anedda in ANDREA AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, pp. 183-203.

<sup>29</sup> Potremo riproporre infatti per Anedda la citazione che l'autrice riprende a proposito di Leopardi in *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea 2022, p. 126: «Pertanto, come si è rimarcato anche altrove, non è da escludere la possibilità che egli ne conservasse qualche memoria, originata, per un verso, dalla sua innata curiosità intellettuale, per l'altro dalla tecnica a incastro di fonti di cui sovente procedeva nell'elaborazione dei suoi scritti».

attribuisco».<sup>30</sup> Sono, queste ultime, parole che potrebbero costituire una perfetta didascalia anche per *Paesaggio*, un testo in cui l'io lirico, in primo piano, è direttamente implicato nel dialogo-metamorfofi della natura in paesaggio. Si noti, a questo proposito, che tre delle quattro voci verbali in forma attiva riferite all'io («Mi avvicinai»; «Vidi»; «Sì, risposi») fungono da attacco per le strofe del componimento e scandiscono – insieme ad un quarto verbo («Diventai») che è comunque in posizione esposta, ad inizio del v. 3, – l'andamento dell'intera poesia.

L'ultimo verso di *Dal balcone del corpo*, «il posto del paesaggio, della prima persona», lega infine inscindibilmente i destini dell'io e di ciò che lo circonda. Eppure, il discorso sul paesaggio non è del tutto esaurito e transita, come abbiamo avuto modo di anticipare, nella raccolta successiva, intersecando in maniera più esplicita la questione dell'identità connessa alla schiavitù del nome e soggetta all'erosione causata dallo scorrere del tempo:

Cos'è un nome? Nulla. Un suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga. Ricevere un nome è la prima prova che siamo in balia degli altri. Non avere nome significa fuggire: pochi hanno il coraggio di andarsene dal nome che hanno fino al nome che sono.

[...]

Se il destino è nel nome, il mio sta impallidendo fino a spegnersi e forse si disfa: una sconosciuta in un posto sconosciuto.

Il nome scivolerà via con il corpo, ci saranno dei segni su una pietra per un tempo che giustamente fa sorridere i fisici, poi l'unica corrispondenza sarà l'aria.

[...]

Hölderlin aveva capito che nella firma Scardanelli c'erano scaglie di pace. Scardanelli scardinava il passato.

Ho lasciato i nomi dei luoghi, mi piace osservare come gli esseri umani cadano inghiottiti dai paesaggi.<sup>31</sup>

Se nella conclusione di *Dal balcone del corpo* la «prima persona» sembra aver trovato una collocazione di qualche sorta nel coro del paesaggio, *Salva con nome* ci mette di fronte ad uno scenario diverso, ovvero alla consapevolezza che il corpo, soggetto come l'intera natura alle leggi del tempo, è destinato ad essere assorbito in un esterno fagocitante, in un processo di mutamento continuo della materia che ne cancellerà definitivamente l'identità. Con Orfeo (ma anche con Eco) la fine materiale di un'esistenza non coincide necessariamente con la sparizione della voce (entrambe le figure continuano ad esistere nella dimensione sonora anche una volta che i loro corpi sono stati dilaniati); nei paesaggi che inghiottono gli esseri umani da *Salva con nome* in poi, invece, anche il nome inciso su «una pietra per un tempo che giustamente fa sorridere i fisici» è destinato a sciogliersi nell'«aria».<sup>32</sup>

<sup>30</sup> EAD., *La luce delle cose*, cit., pp. 144-45.

<sup>31</sup> EAD. *Tutte le poesie*, cit., p. 347.

<sup>32</sup> Gian Luca Grassigli ha notato che le figure di Eco e Orfeo sono accomunate dalla sopravvivenza del canto allo smembramento del corpo. Cfr. GIAN LUCA GRASSIGLI, *Parole fragili, parole silenziose. Tre incontri ovidiani*, in «Medea», I, 1 (2015).

A questo proposito, non va dimenticato che, a partire dal 2010, l'attenzione di lunga data di Anedda per le opere di tre autori, Leopardi, Darwin Erasmus e Darwin Charles, che hanno contribuito a rivoluzionare in maniera radicale la visione del rapporto umano-natura, diviene ancora più assidua.<sup>33</sup> In *Salva con nome* (2012), dunque, possiamo forse già individuare i prodromi di una certa visione – che ritroveremo pienamente espressa in *Historiae* – della relazione tra orizzonte umano e naturale, secondo la quale, nella «continuità della catena degli esseri», alla prima categoria non spetta alcun trattamento di favore.<sup>34</sup>

In questa raccolta, infatti, non troviamo più (o almeno non solo) «un amore che compone», come «un sentimento obliquo [...] fra creature e cose, fra creature e terra, paesaggio, acque»; o un mondo in cui è «possibile sussurrare la parola paesaggio».<sup>35</sup> Qui l'equilibrio tra exteriorità ed interiorità sembra iniziare ad incrinarsi, nella direzione di un vero e proprio processo di dissoluzione del sé nel territorio. Tale disgregazione si accompagna, da un lato, ad una sorta di «sollievo» che nasce dalla liberazione dal fardello dell'io, dalla fascinazione per il dissolvimento del corpo nella terra come forma massima di fuga dal proprio nome e, soprattutto, dalla consapevolezza che anche ciò che pare immutabile è invece mutevole.<sup>36</sup> In questo senso, il paesaggio si configura sempre più chiaramente come il testimone silenzioso di qualcosa che è ormai irrimediabilmente trascorso. In questa direzione sembra andare già l'incipit di un componimento che gioca con la questione pronominale come *Coro*, in *Dal balcone del corpo*: «Lascia che dicano: “noi”. | “Noi viviamo per schegge | che spostandosi frantumano l'io e il voi | e il più delle volte lasciano intatto solo il paesaggio.”».<sup>37</sup> Ma è specialmente con il secondo momento di *Spazio dell'acqua domestica*, in *Salva con nome*, dedicato alla visita ad un malato terminale che rivolge i propri occhi verso un altrove precluso ai vivi, che tale concezione del paesaggio viene pienamente espressa: «Quando andammo a trovarlo c'era un estraneo sul cuscino. | Guardava qualcosa che noi non vedevamo | forse un paesaggio o un viso, cose remote, acquatiche | nascoste da un canneto [...]».<sup>38</sup> Nella morte, scrive Anedda in una delle sue prose saggistiche, il soggetto sperimenta lo «spegnersi del paesaggio», dato che «[a]lberi e cespugli sono più in alto del corpo. Chi muore forse potrà vedere di nuovo ma dall'interno, con gli occhi volti all'interno di se stesso. Vedrà forse altre cose, altissime, la perfetta armonia delle sfere. Ma il paesaggio, quello più usuale, quello che chiunque può vedere dalla finestra, quello gli sarà sottratto per sempre».<sup>39</sup> Coloro che rimangono in vita, al contrario, sono ancora in grado di rivolgere il proprio sguardo verso i fiumi, le

<sup>33</sup> Cfr. l'apertura di A. ANEDDA, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 9.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 61-62.

<sup>35</sup> EAD., *La luce delle cose*, cit., pp. 46-56 (*Tenebre*).

<sup>36</sup> Cfr. *Vermi e corpi, ginestra e pietre* in EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., pp. 225-275. Alessandro Baldacci ha fatto riferimento, per l'opera di Anedda, ad una vera e propria «pulsione verso l'anorganico». Cfr. ALESSANDRO BALDACCI, *Il catalogo del buio. Poesia e tragedia in Antonella Anedda*, in «Nuovi Argomenti», XXIX (2005), pp. 290-303.

<sup>37</sup> A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 263.

<sup>38</sup> EAD., *Tutte le poesie*, cit., pp. 263, 393.

<sup>39</sup> EAD., *Notte, diversa notte*, in EAD., *La luce delle cose*, cit., pp. 168-173.

montagne, le case o i colli senza, tuttavia, potersi liberare della consapevolezza che al di sotto del velo del visibile (una lezione, questa, per la quale Anedda ha ricordato più volte Zanzotto) giacciono i resti dei defunti.<sup>40</sup> In *Historiae* questo pensiero da sempre latente nell'opera aneddiana ha ormai raggiunto la piena maturità, e viene chiaramente formulato nei primi due versi della sesta strofa di *Geografia*, 2: «Torno al paesaggio, alle ossa delle bestie | confuse con quelle dei sequestrati».<sup>41</sup> Giunti all'ultimo libro di Anedda, la "definizione" di paesaggio proposta nelle ultime pagine di *Dal balcone del corpo* ha subito, insomma, delle chiare mutazioni: andando oltre l'orizzonte del singolo, il paesaggio amplia il proprio raggio semantico fino a comprendere apertamente il discorso sulla Storia e sull'umano come specie tra le specie. Emblematici, a questo proposito, il titolo della raccolta del 2018 (appunto, *Historiae*) e un testo ivi compreso, *Lacrime*, in cui il trascorrere del tempo e il susseguirsi delle generazioni vengono registrati attraverso un mutamento paesaggistico legato nuovamente al motivo funebre della discesa negli inferi (cfr. in particolare i vv. 4-12: «penso a come resista nei secoli | l'immagine della casa dei morti, | a quanto desiderio spinga i vivi nella gola degli inferi | solo per simulare un abbraccio impossibile, | a come le mani che penso di toccare siano rami | di lecci, querce, abeti – alberi di natale, | specie inusuale in queste terre. | Nel vecchio paesaggio c'era il fiume | dove le donne andavano a lavare.»).<sup>42</sup>

#### 4 PAESAGGIO E DESTINO

*Historiae* e *Geografie* (quest'ultimo un fratello in prosa della raccolta poetica del 2018) sono due opere profondamente dialogiche; nutrite di letture, voci e sguardi.<sup>43</sup> Se nella rappresentazione del rapporto umano-natura filtra sicuramente, a questa altezza, l'eco del pensiero dei Darwin e di Leopardi, l'insignificanza delle vicende del singolo nel contesto della temporalità cosmica viene veicolata inoltre – secondo una pratica cui Anedda ricorre anche altrove – da significativi riferimenti al mondo dell'arte figurativa.<sup>44</sup> In particolare, in *Solo paesaggio (Geografie)*, viene svolta una riflessione sulla relazione

<sup>40</sup> Cfr., tra gli altri, A. ANEDDA, E. BIAGINI, *Poesia come ossigeno*, cit., p. 37: «Zanzotto non ha smesso di denunciare la ferita del paesaggio, parlandone non come idillio ma come spazio tagliato dal tempo della storia, dall'agire degli esseri umani. La terra è continuamente incisa dalla storia, è "un'interrotta geografia"».

<sup>41</sup> A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., pp. 483-484.

<sup>42</sup> Ivi, p. 485. In questa direzione va anche il secondo momento *Voci per alleati*, di *Residenze invernali*, primo testo in cui compare il termine paesaggio. Si tratta di una serie di quattro componimenti scritti in morte di M. A., come ci suggerisce l'epigrafe iniziale. Qui in chiusura leggiamo che «Senza paesaggio | la mente aveva sciolto i fiumi | reso distanza l'osso», vv. 7-9. Cfr. ivi, p. 55.

<sup>43</sup> L'intratestualità tra i generi rappresenta per Verbaro una delle declinazioni della poetica ecologica di Anedda, cfr. C. VERBARO, *Il sangue e il corallo*, cit. Cfr., inoltre, NICCOLÒ SCAFFAI, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in CATERINA VERBARO (a cura di), *Poesia e cittadinanza*, in «Oblio», XII, 45 (2022), pp. 205-218.

<sup>44</sup> Proprio su questo secondo punto, facendo riferimento specialmente alla produzione in prosa di Anedda, si è soffermata di recente GIULIA BASSI, *La caduta di Icaro. Su spazi e forme in Geografie di Anedda*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 49-66. Sull'importanza della dimensione figurativa nell'opera di Anedda cfr. anche, almeno, ELOISA MORRA, *Galleria Anedda*, in EAD., *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci 2023, pp. 121-167; FABIO ZINELLI, *Recensione a Historiae*, in «Semicerchio. Rivista di poesia comparata», LVIII-LIX (2018), 1/2, pp. 136-138; CATERINA VERBARO, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», V (2015), pp. 23-35; ALBERTO CASADEI, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in ID., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori 2011, pp. 119-134.

tra le dimensioni umana e naturale a partire dalla contemplazione di alcune opere del paesaggista Claude Lorrain, osservate all'Ashmolean Museum. Facendo riferimento all'abitudine dell'artista di dipingere soltanto – ed ogni volta in maniera diversa – gli elementi naturali e di commissionare, invece, le figure umane ai suoi assistenti (o di copiarle da quelle rappresentate in altri quadri), Anedda afferma:

Lorrain era solo interessato al paesaggio. Il resto – e come non essere d'accordo? – era intercambiabile. Non è il paesaggio a fare da sfondo alle vicende umane, sono le vicende umane a stare nel paesaggio come sfondo della specie umana.

Lorrain, dice Joachim von Sandrart, era un osservatore ma un illetterato. I paesaggi per lui sono le uniche cose che contano, la natura si trasforma, è mobile, i cieli, gli alberi, le acque non sono mai uguali gli uni agli altri. Forse Lorrain chiedeva ad altri di dipingere le figure nei suoi quadri perché trovava – giustamente – gli esseri umani insignificanti.<sup>45</sup>

Poco oltre, il discorso sulla continua trasformazione materiale degli enti che compongono il paesaggio finisce per coinvolgere nuovamente l'elemento corporeo, il quale risulta difficilmente distinguibile dal resto se osservato in un'ottica d'insieme: «Ripensai a Lorrain e a quanto avesse ragione. Dall'alto nessuno sarebbe stato riconoscibile, un viso si sfocava nell'altro. Io stessa avevo la sensazione di non distinguere il mio corpo da quello degli altri».<sup>46</sup>

La questione della definizione dei propri confini diventa ancora più delicata quando un corpo viene immerso nell'acqua. Secondo Anedda, infatti, esiste una particolare «relazione tra acqua e identità», che è legata da un'aria di famiglia a quel programma di dissoluzione dell'io che l'autrice riconosce invece «geologicamente» attivo in Leopardi:<sup>47</sup>

Il corpo immerso nell'acqua si decompone, perde i suoi tratti, i confini, diventa un'altra cosa [...] Quando parliamo dell'acqua stiamo parlando di noi o del tempo (atmosferico)? – questa è una traduzione da un monologo di Horn Saying Water [...] Il fiume è un solvente, dissolve quella che chiamiamo la nostra identità [...] Non possiamo parlare dell'acqua senza parlare di noi stessi – L'acqua rode l'identità. Chi sei tu, chi sono io?<sup>48</sup>

E proprio l'azione erosiva dell'acqua salata costituisce un elemento cardine di *Esilii*, l'ultimo testo sul quale ci soffermeremo. Prima di guardare da vicino a questo componimento – in cui incontreremo, negata per la seconda volta, la parola paesaggio – conviene però fare una breve sosta nei pressi di un altro

<sup>45</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Geografie*, Milano, Garzanti 2021, pp. 148-149.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> EAD., *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, in ALESSANDRO BALDACCI, CAMILLA MIGLIO, AMELIA VALTOLINA (a cura di), *Topologie del presente. Il poema e i suoi luoghi*, Firenze, Le Lettere 2024, pp. 81-97; EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit.

<sup>48</sup> EAD., *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, cit.

testo dedicato agli effetti dell'erosione equorea di un corpo: *Quaderno*, ottavo componimento della prima sezione di *Historiae, Osservatorio*.<sup>49</sup> Questa poesia non solo consente infatti di comprendere come il paesaggio poetico in Anedda possa costruirsi grazie al fitto dialogo con altre voci – attraverso il caso specifico della ripresa di un ammiratore di Darwin caro all'autrice, Mandel'stam –, ma permette per di più di guardare ad un precedente significativo di quella personale «simbologia dell'acqua come agente di trasformazione e di cancellazione della soggettività» centrale in *Esilii*.<sup>50</sup> Riportiamo il testo per intero:

*Quaderno*

*Guardavo, allontanandomi, un oriente di conifere.*  
Osip Mandel'stam

Guardavo, avvicinandomi, un torrente di olivi  
vicino all'acqua con rami azzurro-fumo.  
La luna già salita conciava intorno al monte  
una pelliccia di nebbia.  
Samos, spalpami, sputami sulla sabbia  
con un fondo di vetro.  
Pulisci la mia scorza, risuscita soltanto ciò che è vivo.  
Scomponimi di atomi, lasciami attraversare dalle luci.<sup>51</sup>

Il richiamo intertestuale è apertamente esibito: la citazione di Mandel'stam collocata in esergo, «Guardavo, allontanandomi, un oriente di conifere», viene ripresa e riscritta in senso antifrastico nel primo verso, attraverso un'inversione di marcia, la quale sostituisce allo sguardo che si allontana dalla vegetazione un occhio che al contrario vi si approssima, configurando questo riferimento come una declinazione ulteriore di quel desiderio di riduzione della

<sup>49</sup> La prima negazione del paesaggio avviene nel testo che precede *Esilii, Annales*.

<sup>50</sup> C. VERBARO, *Il sangue e il corallo*, cit. Sull'acqua e sull'idea di mutamento in Anedda, cfr. SARA SERMINI, *Antonella Anedda, scendere in superficie*, in «Antinomie», 23 gennaio 2022, <https://antinomie.it/index.php/2022/01/23/scendere-in-superficie/> (ultima consultazione 4 luglio 2025); EAD., *Ci cura questa forma lapidaria. I versi poveri di Antonella Anedda*, in «Le parole e le cose», 2020, <https://www.leparoleelecose.it/ci-cura-questa-forma-lapidaria-i-versi-poveri-di-antonella-anedda/> (ultima consultazione 4 luglio 2025). Anche Mandel'stam, tra l'altro, è legato alla figura di Cézanne, e Anedda lo ricorda proprio nell'ambito di una riflessione sul paesaggio: «[l'immagine] non è immutabile, ogni sguardo la modifica, ogni luce la rode. Vicino a Mandel'stam c'è Cézanne che proprio Mandel'stam saluta con queste parole "Salve Cézanne! Nonnetto straordinario... La migliore ghianda dei boschi francesi... | Davanti a ogni montagna c'è una St. Victoire [...]»», ANTONELLA ANEDDA, *Paesaggio con figure*, in REBECCA DE MARCHI, DARIO VOLTOLINI (a cura di), *Eco e Narciso. 14 scrittori per un paesaggio*, Milano, Sironi 2005, pp. 11-36.

<sup>51</sup> A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 468.

distanza che caratterizza l'opera di Anedda.<sup>52</sup> A ben vedere, poi, il riferimento all'opera del poeta russo è presente già nel titolo *Quaderno*, che allude ellitticamente ai *Quaderni di Voronež*. Siamo dunque di fronte, apparentemente, ad una forma canonica della pratica intertestuale che si svolge nelle posizioni più esposte del titolo e dell'incipit. Alla vegetazione nordica subentra l'oliveto mediterraneo, il quale ci introduce nel paesaggio isolano, geograficamente determinato, di Samos (cfr. il toponimo-vocativo che apre la seconda parte del componimento). Sulla terra natale di Pitagora e Epicuro Anedda ritorna anche in un testo in prosa di *Geografie*, quando la voce narrante, vedendo «gli alberi di carrube e l'oliveto», ricorda la figura di Laerte come la più interessante dell'Odissea per la sua capacità di «arrendersi alle circostanze, vivere le circostanze, non percepirsi diversi dagli elementi».<sup>53</sup> Un pensiero quest'ultimo che sembra richiamare, in effetti, quel desiderio di dissoluzione del proprio corpo in atomi che possano essere confusi con quelli dell'ambiente marittimo che conclude *Quaderno*. Il paesaggio poetico che emerge in questo componimento non si nutre però soltanto del ricordo di una possibile esperienza paesaggistica vissuta dall'autrice. Questo scenario isolano evocato nel testo, proprio perché fatto di parole e suoni capaci di evocare immagini, è in aperto dialogo, sul piano tematico e verbale, con un altro paesaggio letterario, chiamato direttamente in causa attraverso l'epigrafe. Vale la pena, allora, ritornare ancora una volta sull'"ipotesto" che soggiace (e di fatto costituisce l'impulso al dire stesso) al dire in prima persona del soggetto di *Quaderno*. Guardiamo più da vicino il componimento di Mandel'stam, e confrontiamolo con quello di Anedda:

*Guardavo, allontanandomi, un oriente di conifere*

Guardavo, allontanandomi, un oriente di conifere.  
Verso un boa la Kama gonfia d'acqua fuggiva.

E vorrei staccar via l'altra riva e il suo fuoco,  
ma resta sì e no il tempo di salare quei boschi.

E all'istante mi vorrei stabilire, comprendimi,  
negli Urali eterni, popolosi di gente,

e vorrei, di quella liscia superficie dissennata,  
farmi custode, sentinella in un pastrano a lunghe falde.<sup>54</sup>

<sup>52</sup> Nell'opera della poetessa, secondo Donati, il dialogo con le tele ed i libri di artisti e scrittori amati «si articola a partire da due elementi decisivi, tra loro interrelati: la distanza e il dettaglio. [...] La distanza rappresenta [...] anche una metafora del nostro essere al mondo, l'indizio di una separatezza costitutiva». E proprio il «problema decisivo della necessità di un'alleanza del soggetto senziente col mondo percepito [...] impone [nell'opera di Anedda], appunto, di disobbedire – nella mente, sulla pagina, essendone il corpo impossibilitato – all'imperativo normalizzante della distanza». Cfr. R. DONATI, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, cit., pp. 78-79; cfr. anche ANTONELLA ANEDDA, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri immaginare mondi*, Roma, Donzelli 2009. Sulle "poesie di risposta" cfr. CARMELO PRINCIOFFA, *Da Nomi distanti a Notti di pace occidentale: le poesie di risposta nell'opera di Anedda*, in ALDO MARIA MORACE, ALESSIO GIANNANTI (a cura di), *Letteratura della letteratura*, ETS, Pisa 2016, pp. 593-604.

<sup>53</sup> A. ANEDDA, *Geografie*, cit., p. 27.

<sup>54</sup> OSIP MANDEL'STAM, *Ottanta poesie*, a cura di REMO FACCANI, Torino, Einaudi 2009, p. 141. Anedda stessa rimanda a tale versione nella nota finale di *Historiae*.

L'articolazione di *Quaderno* ricalca sostanzialmente – seppur eliminando le pause grafiche e stemperando quelle grammaticali – la struttura dell'originale (articolata in quattro distici, che nella lingua di partenza sarebbero stati legati da rime bacciate tutte maschili): otto versi in cui il ricordo di un'esperienza passata si trasforma in una «rievocazione “al presente” di ciò che [l'io lirico] ha sognato, vagheggiato allora».<sup>55</sup> Entrambi i componimenti ci presentano, quindi, dei paesaggi precedentemente osservati, e il desiderio di «“fondersi” con quei luoghi», che nel caso di Mandel'stam sono intravisti da un battello durante il viaggio di trasferimento dal luogo di confino Čerdyn, al soggiorno obbligato di Voronež (la Kama è un affluente del Volga), mentre per Anedda sono identificabili, come abbiamo visto, con i territori dell'isola di Samos.<sup>56</sup> È interessante notare come il paesaggio aneddiano riprenda e rimetta in circolo degli elementi dell'esperienza paesaggistica descritta dal poeta russo per marcare una radicale difformità di postura rispetto a ciò che viene osservato: non un «allontanamento», ma un «avvicinamento» talmente estremo da configurarsi come una vera e propria dissoluzione dell'io. Oltre alla ripresa rovesciata in apertura, infatti, nel secondo verso al processo di distanziamento temporale e spaziale (espresso attraverso il riferimento alla «fuga» del corso fiume) si contrappone l'insistenza sul tema della prossimità, grazie alla messa in evidenza della vicinanza con l'acqua. Inoltre, il ruolo di custode del poeta, che in Mandel'stam vorrebbe vigilare su ciò che ha visto, viene traslato, in *Quaderno*, alla figura della luna, la quale concia «intorno al monte | una pelliccia di nebbia»; un'immagine che richiama quella della «sentinella in un pastrano a lunghe falde» con cui si chiude l'«ipotesto». Nel componimento aneddiano, per di più, la tensione ottativa di *Guardavo* (anaforicamente espressa in quest'ultimo dalla ripetizione di «vorrei») che porta il soggetto ad affermare di voler strappare parti del paesaggio per portarle con sé (cfr. v. 3) si tramuta in una vera e propria invocazione a Samos perché «scomponga in atomi» lo stesso io lirico. Assistiamo, in altre parole, ad un rovesciamento del destino del paesaggio sulle sorti del soggetto: in Mandel'stam è l'osservatore che desidera portare nella propria memoria brandelli di ciò che vede, in Anedda chi guarda brama di essere fatto a pezzi per dissolversi nel paesaggio. Anche l'elemento che salvaguarda il passato cambia di segno: se nel testo del poeta russo il sale ha la funzione di conservare metaforicamente i boschi nel ricordo, in Anedda invece la speranza è che l'erosione dell'acqua salata spolpi, sputi e pulisca la scorza del soggetto, in modo da «risuscitare soltanto ciò che è vivo». Queste evidenze, oltre a mostrare come l'assorbimento del modello di Mandel'stam vada ben oltre l'intertestualità esibita dell'incipit, ci permettono di comprendere come la referenzialità dei materiali linguistici che compongono il paesaggio aneddiano non si esaurisca nel riconoscimento del referente geografico concreto che il toponimo suggerisce. In *Quaderno* ciò che il lettore ha di fronte, insomma, non è tanto (o soltanto) la tavolozza dei colori di un luogo del Mediterraneo visitato dall'autrice, quanto il tentativo di dire nel paesaggio un destino (o il suo desiderio), che il riferimento a Mandel'stam aiuta a svelare. E non è un caso, probabilmente, che Anedda dedichi in *Cosa sono gli anni* alcune righe proprio ai *Quaderni di Voronež*, sottolineando come «leggendo[li] [...] sentiamo la verità di un de-

<sup>55</sup> Cfr. il commento di Faccani al componimento (ivi, pp. 254-255).

<sup>56</sup> *Ibid.*

stino incrociato al paesaggio, una natura-destino come per i suicidi di Dante».<sup>57</sup>

## 5 IL PAESAGGIO FRA STORIA, NATURA E COMPASSIONE

Qualche cosa di simile viene messo in luce da Ermanno Krumm quando, presentando i *Quaderni*, afferma che «[c]ontro la nuova barbarie e il caos, Mandel'stam adotta una razionalità poetica composita, un incrocio ibrido di oggetti-corpo e paesaggi-corpo lanciati contro “la radice irrazionale dell'epoca che avanza”».<sup>58</sup> E anche nei paesaggi dell'ultima Anedda, e in quello di *Esilii* in particolare, è possibile forse intravedere una natura-destino dello stesso genere, in cui la riflessione sulla caducità dell'umano e sulla disgregazione materiale cui i corpi sono soggetti slitta dal piano dell'esperienza individuale all'orizzonte collettivo. Nei diciassette versi del secondo componimento della sezione eponima di *Historiae*, la tragicità della storia, in particolare dell'ennesimo naufragio nel Mediterraneo, viene restituita, infatti, attraverso l'insistenza sull'elemento corporeo e sulla dissoluzione cui quest'ultimo è destinata per l'azione dell'acqua salata. Riportiamo il testo:

*Esilii*

... *plenum exiliis mare, infecti caedibus scopuli.*  
Tacito, *Historiae*, I, 2

Oggi penso ai due dei tanti morti affogati  
a pochi metri da queste coste soleggiate  
trovati sotto lo scafo, stretti, abbracciati.  
Mi chiedo se sulle ossa crescerà il corallo  
e cosa ne sarà del sangue dentro il sale.  
Allora studio – cerco tra i vecchi libri  
di medicina legale di mio padre  
un manuale dove le vittime  
sono fotografate insieme ai criminali  
alla rinfusa: suicidi, assassini, organi genitali.  
Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto,  
raramente una sedia, un torso coperto da un lenzuolo,  
i piedi sopra una branda, nudi.  
Leggo. Scopro che il termine esatto è *livor mortis*.  
Il sangue si raccoglie in basso e si raggruma  
prima rosso poi livido infine si fa polvere  
e può – sì – sciogliersi nel sale.<sup>59</sup>

<sup>57</sup> A. ANEDDA, *La luce delle cose*, cit., p. 102. Sul rapporto tra essere umano e destino nella poesia di Anedda, cfr. A. AFRIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, cit.

<sup>58</sup> ERMANNO KRUMM, *Presentazione*, in OSIP MANDEL'STAM, *Quaderni di Voronež*, Milano, Mondadori 1995, pp. V-XIV.

<sup>59</sup> Ivi, p. 491.

Oltre un decennio separa *Dal balcone del corpo* da *Historiae*; eppure, pur restituendo un'immagine del tutto diversa del rapporto umano-natura, *Esilii* ha più di un aspetto in comune dal punto di vista strutturale con il *Paesaggio* dal quale siamo partiti. Anche in questo caso, l'io è ben visibile, in posizione esposta – sempre in incipit di verso – e con le sei voci verbali attive che lo riguardano scandisce l'andamento, non più descrittivo (come nella raccolta del 2007) ma argomentativo del testo. Quest'ultimo risulta in questo senso articolato in tre fasi: l'incipit-intenzione, «oggi penso [...] mi chiedo»; lo svolgimento-azione, «allora studio – cerco [...] / Leggo»; la conclusione-rivelazione «scopro». Nuovamente, poi, siamo di fronte ad un soggetto che ci fa “entrare in casa sua”, nella sua intimità, anche se seguendo un processo inverso rispetto al componimento che chiude *Dal balcone del corpo*: non si tratta tanto di proiezione del proprio dolore verso l'esterno, quanto piuttosto della possibilità che il lettore si affacci su un paesaggio interno, mentale, osservato attraverso i pensieri dell'io (un io che consente, per di più, a chi legge di sfogliare con lui/lei i manuali anatomici del proprio padre). Ancora una volta, poi, lo svolgersi riflessivo della poesia culmina in un'asserzione finale («Sì, risposi [...]») in *Paesaggio*; «[...] – sì – [...]», inciso nel verso finale di *Esilii*, anche se di tono decisamente più dubitativo (cfr. l'intero verso: «può – sì – sciogliersi nel sale») e in chiusura di un dialogo questa volta totalmente interiore, o almeno reso senza il ricorso alla drammatizzazione del pensiero realizzata attraverso la messa in scena di un botta risposta mentale tra io e natura.

È quest'ultimo un aspetto sul quale vale la pena soffermarsi, perché configura uno scarto significativo in termini di rappresentazione poetica del paesaggio, e ci permette di mostrare chiaramente quanta distanza vi sia tra la sezione finale di *Dal balcone del corpo* e *Historiae*. La natura infatti – lo avevamo già anticipato guardando a *Salva con nome* – adesso non parla più, e l'io sembra apparentemente solo nella ricerca di un qualche possibile conforto di fronte alla percezione dell'insignificanza della vita umana nell'ordine del cosmo.<sup>60</sup> Emblematica, in questo senso, è la tipologia stessa del principale elemento naturale evocato nel testo di *Historiae*: non più un cespuglio che comprende e condivide il dolore di chi lo sta osservando, ma il corallo, un animale-scheletro che – si interroga l'io lirico – forse «crescerà» sulle ossa di coloro che sono drammaticamente annegati. Il motivo antico della pianta parlante e della metamorfosi dell'umano in vegetale, che avevamo ritrovato in *Dal balcone del corpo* nei pressi della figura mitica di Orfeo, viene declinato in *Historiae* nella chiave del mutismo osseo di un ente naturale che rappresenta “simbolicamente”, a ben vedere, un processo più che metamorfico evolutivo; un processo in cui la morte, anche quella umana, diventa una questione totalmente materiale. Leggiamo, infatti, in *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*:

Per Darwin il corallo era un modello più convincente dell'albero di Lamarck con i suoi tronchi atrofizzati [...]. Le sue ramificazioni non andavano solo verso l'alto e la sua struttura corrispondeva anche alla “doppia definizione darwiniana di legge e caso” [...]. Il progresso non è graduale: «La storia della vita non è un progresso costante verso una

<sup>60</sup> Ivi, p. 490. Un conforto può provenire proprio dalle voci altrui incontrate nel corso delle proprie letture (cfr. il testo che precede *Esilii, Annales*, e il riferimento a Tacito: «il conforto veniva dal latino, la nudità dei fatti»).

sempre maggiore eccellenza, bensì un percorso capriccioso e aleatorio, che si disperde in mille vicoli ciechi».<sup>61</sup>

In *Esilii* la meditazione sulla morte non passa, insomma, come accadeva invece in precedenza, attraverso la catabasi nel paesaggio alla ricerca delle anime defunte, ma assume i contorni, nella sezione centrale del componimento (vv. 6-13), di uno sguardo che interroga con attenzione il versante più strettamente materico dell'esistenza: i corpi «nudi» di chi non è più in vita. Le fotografie di questi, che ritraggono i resti materiali di persone decedute, fanno la loro comparsa nel testo, forse non casualmente, grazie al riferimento al libro di medicina legale sfogliato dall'io lirico. Non solo il padre di chi sta parlando in *Esilii*, infatti, ma anche Erasmus Darwin era un medico e, ricorda la stessa Anedda, proprio lui di fronte alla scoperta degli «strati fossili come trilobiti, conchiglie bivalve e coralli» delle grotte di Castleton, nel Derbyshire, pensò, invece che all'opera del diavolo, «alle trasformazioni del corpo umano e, da medico, alla sua anatomia: capillari, vene, arterie», arrivando a comprendere che quello che aveva di fronte era «lo spazio di un mutamento che lo coinvolgeva totalmente».<sup>62</sup>

Questo parallelismo tra le modificazioni del corpo e della natura permette di delineare, verso la fine di *Le piante di Darwin* – questa volta con riferimento a Leopardi –, una visione della «sofferenza del corpo» quale elemento che «fa sentire più tenebrosamente l'infelicità certa del mondo».<sup>63</sup> La stessa sovrapposizione la ritroviamo anche in *Esilii*, fino a cui potrebbe giungere, forse, anche la memoria del Leopardi non tanto delle *Operette* quanto dei *Paralipomeni*, un'opera che Anedda ha, tra l'altro, riletto con attenzione proprio per la scrittura della tesi di dottorato. Nel capitolo dedicato al poemetto, in *Le piante di Darwin*, l'autrice si sofferma, in particolare, sulla figura di Dedalo – attraverso la quale «Leopardi [...] esprime la sua totale adesione al materialismo» – e sul desiderio di Leccafondi di visitare la terra «che inghiotte puro e semplice l'io di ogni animale».<sup>64</sup> È interessante notare che la poetessa, nel descrivere il viaggio del secondo personaggio, metta in rilievo alcuni elementi che sembrano ritornare anche in *Esilii*: «Se c'erano stati dei momenti di tregua, con delle descrizioni di paesaggi indifferenti, ma miti e con qualche luce, qui il colore dominante è il grigio del metallo» (*Le piante di Darwin*), «Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto» (v. II, *Esilii*); «Confusi insieme l'ignobile e il gentile» (*Paralipomeni*, canto VIII, riportato e commentato in *Le piante di Darwin*), «un manuale dove le vittime / sono fotografate insieme ai criminali / alla rinfusa: suicidi, assassini, organi genitali» (vv. 8-10, *Esilii*).<sup>65</sup>

Sulla vicenda mitica di Dedalo e sull'inghiottimento della vita nel paesaggio torneremo tra poco. Intanto, vale la pena ricordare che nel suo ritratto del rapporto Anedda-Leopardi proposto all'inizio di un'intervista del 2023, Do-

<sup>61</sup> A. ANEDDA, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 26.

<sup>62</sup> Ivi, p. 155.

<sup>63</sup> Ivi, p. 232.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 199-206.

<sup>65</sup> *Ibid.*

nati riprende alcune parole di Prete che potrebbero essere benissimo accostate anche ad *Esilii*: «Leopardi è con noi, ancora. Perché oppone a una civiltà che ama le astrazioni – popolo, pubblico, massa – il corpo individuo: con il suo affanno, con le sue ferite».<sup>66</sup> Dei «tanti morti affogati» Anedda ne pensa infatti «due» in un processo di umanizzazione della storia realizzato attraverso un focus sulla tragedia del singolo, e sul destino delle sue spoglie.<sup>67</sup> Perché, però, se a questa altezza nell'opera di Anedda umano e natura condividono lo stesso destino, il racconto del dolore del primo, dei «massacri» contemporanei e passati (cfr. *Annales*), sembra incompatibile con la rappresentazione dei paesaggi?

In *Annales* e *Esilii* leggiamo infatti, rispettivamente: «[...] Sul grigio orizzonte | degli Annales non c'è posto per i paesaggi o per l'amore»; «Niente paesaggi solo il cielo d'acciaio delle foto, | raramente una sedia, un torso coperto da un lenzuolo, | i piedi sopra una branda, nudi.»<sup>68</sup> Certamente, versi come questi possono essere letti come un'intimazione a concentrare – di fronte alla tragicità della storia – l'attenzione solo su ciò che è essenziale, evitando le digressioni.<sup>69</sup> Ma possiamo forse aggiungere che (come ci viene ricordato tra l'altro anche in *Esilii*) il paesaggio conserva le tracce della storia soltanto per un tempo irrisorio se confrontato alla percezione umana della temporalità. Per tentare, allora, di parlare di coloro che sono scomparsi prematuramente a causa della «Storia e ridott[i] prima del tempo a una delle sue possibili effigi di Natura», può darsi che sia necessario mettere tra parentesi – anche se solo per un istante – l'orizzonte della temporalità cosmica.<sup>70</sup> Dal punto di vista dell'«ambientazione», *Esilii* appare infatti diviso in tre sezioni, che ricalcano quasi perfettamente la scansione modulata sulle azioni dell'«io»: nella parte centrale, vv. 6-14, in cui ci immergiamo tra i cadaveri di un libro di medicina legale, i paesaggi sono assenti e ad essere protagonista della scena è il corpo. Le due «sezioni-cornice» (vv. 1-5, vv. 15-17) che circondano questo nucleo focalizzato sull'umano riportano invece la tragedia storica – inevitabilmente – nel più ampio contesto dell'ordine naturale, con l'ineludibile dissoluzione dell'elemento corporeo nelle acque del mar Mediterraneo.

Quella dell'equilibrio tra il corpo umano e la natura è una questione centrale per la storia del paesaggio in pittura ed è stata affrontata, tra gli altri, anche da alcuni poeti particolarmente sensibili all'argomento. Come abbiamo anticipato al principio, Rilke è autore di preziosissime prose saggistiche dedicate al tema e «teorizzatore» di una vera e propria «evoluzione dell'arte del paesaggio verso una graduale trasformazione in paesaggio del mondo stesso», proprio a partire dall'individuazione di una serie mutamenti, avvenuti dall'antichità ad oggi, nella maniera di intendere il rapporto corpo-natu-

<sup>66</sup> RICCARDO DONATI, *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 9-19.

<sup>67</sup> Sul rapporto tra poesia e storia in Anedda cfr. MASSIMO NATALE, *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in ID., *Corpo a corpo*, Macerata, Quodlibet 2023, pp. 148-180.

<sup>68</sup> A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit.

<sup>69</sup> Cfr. M. NATALE, *Autoritratto con libro di Tacito*, cit.

<sup>70</sup> G. ALFANO, *Geografie. La scrittura come esercizio*, cit. È un tema quello delle tracce nel paesaggio sul quale Anedda torna spesso. Cfr. ad esempio forme dubitative come «Ci sono tracce?» (*Historiae*), oppure «La campagna intorno non sembrava toccata da questa memoria (lo era?)», i castagni e le querce, i cespugli di rovi e il rumore di una fonte non troppo lontana disperdevano immediatamente un'idea di morte» (*Geografie*).

ra.<sup>71</sup> La sensibilità contemporanea, secondo l'autore delle *Elegie*, nasce dalla consapevolezza che la natura sia «indifferente [...] più grande e più costante» dell'uomo, la cui «immagine si dissol[v]e in un seguito di metamorfosi», facendolo sentire «una cosa tra le cose, [...] immensamente solo».<sup>72</sup> La fase precedente, quella dei maestri italiani, è invece caratterizzata dall'equilibrio tra figure e natura, da un paesaggio inteso «come pretesto per il sentimento umano»; mentre risalendo ancora più indietro, fino alla «pittura degli antichi» Rilke rileva che, a questa altezza, di fatto, «non c'è posto per i paesaggi»: «Sappiamo tanto poco della pittura degli antichi; ma forse non è troppo azzardato supporre che essi vedevano gli uomini come più tardi i pittori hanno visto il paesaggio. [...] Allora era il corpo. L'uomo, sebbene al mondo da secoli, era ancora troppo nuovo a sé stesso, troppo entusiasta di sé per guardare oltre il suo corpo o distoglierne lo sguardo».<sup>73</sup> Anedda non cita esplicitamente queste pagine, ma conosce sicuramente quelle dedicate al paesaggio di un grande lettore di Rilke, Jaccottet, che affronta in *Paesaggi con figure assenti* alcune questioni chiave di questo saggio. È interessante allora leggere *Esilii* – in cui Tacito compare in esergo («... plenum exiliis mare, infecti caedibus scopuli») – alla luce di questa riflessione, perché tale riferimento suggerisce, forse, un'ulteriore pista di lettura per comprendere la negazione del paesaggio in questo componimento di *Historiae*. La combinazione di presenza degli antichi e di insistenza sul corpo che troviamo qui, infatti, potrebbe essere non soltanto ricondotta ad una «lezione di etica del dire», ma per di più interpretata come un invito a prestare attenzione, proprio come erano in grado di fare i nostri predecessori classici con i loro sguardi, a una tragedia storica profondamente umana.<sup>74</sup> Non si tratta evidentemente della restaurazione di un antropocentrismo anacronistico, quanto piuttosto di un appello a non chiudere gli occhi di fronte al dolore altrui, specie se quest'ultimo è causato da un «massacro» di cui siamo, come specie, responsabili in prima persona.<sup>75</sup> Nel già citato *Le piante di Darwin*, Anedda ricorda infatti che, per gli autori in esame, la cecità non è un attributo esclusivo della natura ma riguarda anche gli esseri umani, i quali si mostrano costantemente in grado di ignorare la sofferenza di coloro che hanno al proprio fianco.

Torna alla mente, a questo proposito, un quadro su cui la poetessa, unendosi al coro di altri poeti a lei cari (tra gli altri ricordiamo almeno W. H. Auden, William Carlos Williams e Jan Skácel), è tornata più volte nelle sue prose: *Caduta di Icaro* di Pieter Bruegel il Vecchio, un autore che meglio di chiunque altro «sa l'insignificanza dell'umano e quanto il quotidiano sia più forte della morte» quando dipinge il giovane figlio di Dedalo «inghiottito

<sup>71</sup> RAINER MARIA RILKE, *Del paesaggio*, in ID., *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Adelphi 2020, pp. 29-35.

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> R. M. RILKE, *Del paesaggio*, cit.

<sup>74</sup> C. VERBARO, *Il sangue e il corallo*, cit.

<sup>75</sup> In questo senso, si misura invece chiaramente la distanza tra Rilke e Mandel'stam, e l'avvicinamento di Anedda al secondo più che al primo in termini di consonanza del sentire. Si confronti il seguente passo: «Cosa è la povertà senza l'enigma del dolore? Irrealtà, scomposizione, lontananza» (A. ANEDDA, *Cosa sono gli anni*, cit., p. 101).

dalle onde del mare». <sup>76</sup> Una tale attenzione per questo referente figurativo da parte di Anedda può costituire un elemento a sostegno dell'ipotesi che anche in *Esilii* la scomparsa dei corpi nell'acqua salata non ci parli solo del valore irrisorio del tempo storico confrontato alla vastità delle ere naturali, ma serva anche per problematizzare qualcosa di diverso. <sup>77</sup> L'indifferenza per la fine tragica di Icaro potrebbe infatti rimandare principalmente ad una natura che non contempla nel proprio ordine di grandezza le effimere vicende degli uomini, ma nel quadro di Bruegel, invece, tale atteggiamento distaccato appare inoltre come una caratteristica tipicamente umana. Nella poesia *Paesaggio con caduta d'Icaro* (secondo testo di *Immagini da Bruegel*) Williams aveva già sintetizzato questa verità, come ci ricorda proprio Anedda stessa nella *Vita dei dettagli*: Icaro che annega è uno «splash quite unnoticed», uno «spruzzo insignificante || affatto inosservato». <sup>78</sup> Che il destino delle vicende umane sia quello di essere necessariamente dissolte nella temporalità cosmica, infatti, non pare sufficiente a giustificare lo stato di indifferenza “naturale” con cui viene ignorato il dolore altrui e non impedisce di portare avanti una sorta di “resistenza dello sguardo poetico” all'inevitabile dimenticanza di «due dei tanti morti affogati | a pochi metri da queste coste soleggiate» (ricordiamo che Icaro, in Williams «annegava» senza essere guardato «al largo della costa»). <sup>79</sup> Tale resistenza assume la forma, in *Esilii*, di una focalizzazione dell'occhio della mente sull'elemento corporeo. Anche per Anedda, insomma, guardare non è un atto neutro ma è un'azione che si configura piuttosto come una via d'accesso al reale realizzata attraverso uno sforzo percettivo continuo, come un'attenzione per l'esterno che considera «la conoscenza offerta dalla poesia» come qualcosa che «comincia dallo sguardo, dall'aver visto». <sup>80</sup> Impedire il paesaggio e restringere la visuale significa allora anche non dare al lettore la possibilità di voltarsi, di rivolgere lo sguardo altrove. Significa negare la tranquillità di fronte al disastro. Anche Auden (più volte citato da Anedda) in un componimento ecfrastrico dedicato proprio al dipinto del pittore fiammingo, *Musée de Beaux Arts*, insiste su questo punto. Se Jaccottet, infatti, legge la *Caduta di Icaro* come il punto in cui «inizia [...] una nuova era dello sguardo, in cui i nostri lavori quotidiani e i nostri sogni più arditi non sarebbero più, sullo schermo del mondo, che onde sollevate dagli aratri, caduta di una lacrima lucente e solchi nelle acque tombali», Auden, invece, focalizza l'attenzione sull'atteggiamento umano («human position») di fronte alla sofferenza («about suffering»): <sup>81</sup>

<sup>76</sup> EAD., *La vita dei dettagli*, cit., p. 79. Cfr. G. BASSI, *La caduta di Icaro*, cit., che ha esaminato gli spazi pittorici di *Geografie* soffermandosi anche su questo quadro.

<sup>77</sup> EAD., *Tutte le poesie*, cit., p. 347.

<sup>78</sup> EAD., *La vita dei dettagli*, p. 79. Cfr. WILLIAM CARLOS WILLIAMS, *Immagini da Bruegel. Con testo a fronte*, a cura di ARIODANTE MARIANNI, Parma, Guanda 1985.

<sup>79</sup> Cfr. la traduzione cui fa riferimento Anedda: «al largo della costa | uno spruzzo | insignificante || affatto inosservato | era Icaro | che annegava», in W. C. WILLIAMS, *Immagini da Bruegel*, cit., p. 9.

<sup>80</sup> M. NATALE, *Autoritratto con libro di Tacito*, cit., p. 171. Nell'intervista di Donati precedentemente mezionata, tale atteggiamento viene accostato, tra l'altro, proprio alla figura del Dedalo leopardiano: «Non so se non mi estraneo, cerco di non distogliere lo sguardo, di non rinunciare a ribellarmi se vedo un sopruso. Una misantropia attiva come quella di Dedalo nei Paralipomeni che vive da solo ma asciuga e conforta il povero topo Conte Leccafondi, Signor di Pesafumo e Stracciavento». Cfr. R. DONATI, *Il muoversi sorprendente del reale*, cit., p. 13.

<sup>81</sup> PHILIPPE JACCOTTET, *Paesaggi con figure assenti*, a cura di FABIO PUSTERLA, Locarno, Dadò 2009.

About suffering they were never wrong,  
 The old Masters: how well they understood  
 Its human position; how it takes place  
 While someone else is eating or opening a window or just walking  
 dully along;  
 [...]

In Breughel's *Icarus*, for instance: how everything turns away  
 Quite leisurely from the disaster; the ploughman may  
 Have heard the splash, the forsaken cry,  
 But for him it was not an important failure; the sun shone  
 As it had to on the white legs disappearing into the green  
 Water, and the expensive delicate ship that must have seen  
 Something amazing, a boy falling out of the sky,  
 Had somewhere to get to and sailed calmly on.<sup>82</sup>

Ciò che è stato detto per la poesia di Auden, che la «tragedia della condizione umana è sempre presente al suo spirito», così come «la necessità di ritornare a una partecipazione umana così piena e dolorosa, che valga a scontare, nella sofferenza anche delle pene passate, e nel rimorso la colpa della frigidità contemporanea», vale sicuramente anche per quella di Anedda.<sup>83</sup> È, tra l'altro, proprio Auden ad aver sottolineato nelle sue lezioni shakespeariane che al centro di un testo la cui eco sembra giungere fino ad *Esilio*, *La tempesta*, vi sia prima di tutto una riflessione sulla «natura del bene comune, della società solidale» e che «la scomparsa del male [sia] il sogno coltivato da tutti» i personaggi di quest'opera.<sup>84</sup> Che *Ariel's Song* sia o meno consapevolmente intessuto nel testo di *Historiae*, l'accostamento ad *Esilio* del precedente shakespeariano – in cui un naufragio condotto attraverso la magia lascia miracolosamente illesi tutti i dispersi – ha l'effetto, nella mente del lettore che di questo “precedente” conservi la memoria, di potenziare per contrasto la tragicità del naufragio mediterraneo del testo di Anedda. A differenza di quanto avviene in Shakespeare, infatti, nessun incantesimo protegge questa volta i naufraghi, e la metamorfosi delle ossa in corallo evocata nel canto di Ariel, privata di qualsiasi alone magico, diviene soltanto una drammatica realtà. Potremmo, insomma, proiettare su *Esilio* e su ciò che questo componimento ci racconta le parole che Jaccottet utilizza per spiegare la relazione tra il Novecento russo e l'inferno dantesco: «[d]ovremo rendere al nostro secolo il raro merito di aver fatto affiorare alla superficie del mondo reale, con uomini reali, la scena più dura che un genio implacabile abbia mai immaginato».<sup>85</sup>

<sup>82</sup> WYSTAN HUGH AUDEN, *Poesie*, a cura di CARLO IZZO, Parma, Guanda 1961, pp. 3-4 («Quanto a sofferenza non si sbagliavano mai, | i Vecchi Maestri: come capivano bene | La sua posizione umana; come accada | Mentre qualcun'altro mangia o apre una finestra o cammina ignaro per la sua strada; [...] || Nell'*Icaro* di Breughel, per esempio: come ogni cosa volge le spalle | Con assoluta indifferenza al disastro; forse l'aratore | Ha udito il tonfo, il grido solitario, | Ma per lui non fu una catastrofe importante; il sole splendeva | come su ogni cosa, sulle gambe bianche che sparivano nell'acqua | Verde; e la nave costosa e sottile, che doveva pure aver visto | Qualche cosa di prodigioso, un giovanetto cadere dal cielo, | aveva un porto da raggiungere, e continuò calma la sua rotta»).

<sup>83</sup> CARLO IZZO, *Introduzione*, in *ivi*, pp. IX-XXXV.

<sup>84</sup> WYSTAN HUGH AUDEN, *La tempesta*, in *ID.*, *Lezioni su Shakespeare*, Milano, Adelphi 2006, pp. 392-408. Sull'eco shakespeariana in *Esilio* cfr. G. ALFANO, *Geografie. La scrittura come esercizio*, cit.

<sup>85</sup> P. JACCOTTET, *La parola Russia*, cit., p. 56-57. A tradurre questo testo in italiano è la stessa Anedda.

Fino a qui abbiamo visto come il corpo e la morte – due dei tre elementi che abbiamo indicato come fondamentali nell’esperienza aneddiana del paesaggio – vengano riconfigurati in *Esilii*. Per abordare la questione della consistenza dell’io in questo testo, varrà la pena richiamare alla mente il già citato saggio dedicato alle forme poetiche ed artistiche dell’acqua. Qui Anedda afferma che «non possiamo parlare» di tale elemento «senza parlare di noi stessi»: l’acqua ci costringe a riflettere sul «dissolvimento dei nostri legami, sull’impotenza a trattenere chi amiamo», ma anche sul significato della nostra stessa identità.<sup>86</sup> Parole come queste, infatti, possono forse aiutarci anche a comprendere la posizione di rilievo e il ruolo altamente strutturante dell’«io» di *Esilii* nell’economia del testo: lontanissimo da qualsiasi rischio di egocentrismo, chi parla in questo componimento è infatti consapevole – sul piano della temporalità naturale – di andare incontro allo stesso destino dei corpi di coloro che sono scomparsi nel mar Mediterraneo. È un io, quello di questa poesia di Anedda, che riporta nuovamente alla mente le parole che l’autrice dedica al soggetto leopardiano, il quale tende sì a dissolversi in «[l]ava, fuoco, acqua e neve», ma proprio in virtù della sua capacità di essersi «quasi fatto altro da sé», è in grado di stare nel testo in «modo diretto e non compiaciuto, senza essere sopraffatto dal suo dominio».<sup>87</sup> Anedda, d’altronde, ha più volte ribadito di essere interessata «sempre di più [a] tardo Leopardi in cui il disincanto non impedisce la compassione».<sup>88</sup> Anzi, è «proprio perché non si illude sugli altri e su sé che Leopardi può pensare una forma di solidarietà non ingenua, non cieca ma realistica».<sup>89</sup> Anche in *Esilii*, al riparo da ogni retorica, l’invito a partecipare del dolore altrui non è apertamente esibito ma viene desunto dall’atteggiamento dello stesso io lirico, che alla «radicata cupidigia dei mortali» con cui si chiude il testo precedente, *Annales*, risponde rifiutando attivamente di ignorare gli esiti drammatici di tali derive egoistiche (cfr. il primo verso del testo successivo, appunto *Esilii*, «Oggi penso ai due dei tanti morti affogati»). «Come i due Darwin» e come «Leopardi», il soggetto del testo aneddiano è «un osservatore» (anche se la sua osservazione avviene nello spazio della mente), «non distoglie lo sguardo da quello che vede, e ciò che vede implica un interrogarsi continuo sulla condivisione per esseri umani, animali e perfino piante della sofferenza».<sup>90</sup> In questo senso, in *Esilii*, quell’apprendistato al vedere dal quale eravamo partiti evocando le figure di Rilke e di Cézanne sembra essere giunto a compimento, attraverso l’interiorizzazione e la messa in pratica da parte dell’io della lezione che proponeva già il cespuglio di *Paesaggio*: «Osserva».

<sup>86</sup> EAD., *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, cit.

<sup>87</sup> EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., pp. 13, 40, 250.

<sup>88</sup> R. DONATI, *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*, cit. Sull’idea di compassione in Leopardi cfr. almeno ANTONIO PRETE, *Compassione. Storia di un sentimento*, Torino, Bollati Boringhieri 2013; SILVIA RICCIA, *Compassione*, in NOVELLA BELLUCCI, FRANCO D’INTINO (a cura di), *Per un lessico leopardiano*, Roma Palombi Editori 2011, pp. 13-24.

<sup>89</sup> A. ANEDDA, *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, cit., p. 75.

<sup>90</sup> Ivi, p. 221.

Questi due testi, così lontani nel tempo, sembrano insomma legati a distanza da una connessione sotterranea che li avvicina più di quanto possa sembrare di primo acchito. Vale la pena allora, per avviarci alla conclusione, insistere ancora un'ultima volta questa relazione. In prospettiva storico-linguistica, la collocazione del termine 'paesaggio' a titolo di un componimento può costituire infatti l'indicatore, nel Novecento, di uno stretto legame con la pittura.<sup>91</sup> Anedda, è noto, ha una formazione da storica dell'arte, e tale background non solamente informa i testi a livello tematico ma assume per di più il valore di principio compositivo. Si potrebbe forse formulare allora l'ipotesi che il titolo *Paesaggio* del testo di *Dal balcone del corpo* abbia un'ulteriore funzione, ovvero quella di suggerire al lettore che si trova di fronte una poesia (parzialmente) ecfraistica. È la stessa autrice, d'altronde, a svelarci che è sempre «rimasta la ragazza che per curarsi dallo spavento passava tutto il giorno alla National Gallery e di notte sognava dettagli di quadri intrecciati a brandelli di conversazione».<sup>92</sup> Sull'aspetto "dialogico" del componimento abbiamo già avuto modo di soffermarci; ma i particolari di quale quadro e di quale voce si mescolano ai frammenti di discorso diretto nel tessuto di questo testo?

Potrebbe essere di nuovo Bruegel a venirci in aiuto, questa volta non con la sua *Caduta di Icaro*, bensì con un altro dipinto conosciuto da Anedda, e di nuovo associato alla poesia di Williams: *Cacciatori nella neve*. Il paesaggio poetico aneddiano potrebbe infatti rievocare alcuni elementi naturali che richiamano dei dettagli compositivi presenti nel quadro: «un ramo carico di neve»; la presenza dei corvi e di uno di questi che, in particolare; «piega[...] sotto le zampe il legno», il «diverso verde (misto di salvia e gelo)»; un'asserzione come «Tutto era paesaggio» seguita da una giustapposizione di elementi esplicativi che sciolgono tale «tutto» nelle sue parti quale scelta espressiva che potrebbe ricalcare l'apertura «In tutto il dipinto è inverno» con relativo svolgimento dell'affermazione incipitale di *The Hunters in the Snow* (*I cacciatori nella neve*) di Williams, il conclusivo «tagliante azzurro» a tradurre in parole, forse, la visione del profilo affilato delle montagne contro il cielo nel «dipinto di partenza».<sup>93</sup> A rendere l'ipotesi di una vicinanza con Bruegel più che una suggestione però concorre qualcos'altro, che va oltre la costruzione di un paesaggio letterario attraverso degli elementi che sono – si potrebbe dire muovendo una critica più che lecita – in fondo genericamente riconducibili al campo semantico invernale. Fondamentale, in questo senso, un dettaglio: la parlante «ombra nel cespuglio più vicino» che si rivolge all'io lirico. Tra tutti gli elementi paesaggistici possibili, Anedda sceglie proprio questo e ne sottolinea, per di più, la prossimità rispetto all'osservatore. Se apriamo a questo punto le pagine della *Vita dei dettagli* che la poetessa dedica a *Cacciatori della neve* (sia al quadro che alla poesia) troviamo qualcosa di interessante: la menzione esplicita della particolarità della scelta compositiva di Bruegel che «mette in primo piano il dettaglio di un cespuglio spoglio, carico di neve, come i cacciatori sono carichi dei loro bagagli», e il riconosci-

<sup>91</sup> Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, in ID., *La Tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Einaudi 1991, pp. 3-26.

<sup>92</sup> A. ANEDDA., *La vita dei dettagli*, cit., p. 3.

<sup>93</sup> La memoria di questo testo di Williams echeggia anche altrove in Anedda. Cfr. la ripresa del primo verso di *I cacciatori nella neve*, «The over-all picture is winter», nel v. 8 di *Coraggio*, in *Il catalogo della gioia*: «in tutto il quadro è inverno» (EAD., *Tutte le poesie*, cit., p. 180).

mento della capacità di Williams di «dire l'inatteso che si annida nell'immagine» proprio a partire da tale particolare:

[...]  
the hill is a pattern of skaters  
Brueghel the painter  
concerned with it all has chosen

a winter-struck bush for his  
foreground to  
complete the picture<sup>94</sup>

Per Anedda è proprio attraverso questo «dettaglio» che il poeta «[d]ice [...] il senso di freddo, fatica, precarietà dell'intera scena, dice il suono di un ramo spezzato e il silenzio della neve. Scrive "a winter-struck brush", un cespuglio stecchito | schiantato dal gelo». <sup>95</sup> Più che gli «alberi con ombre intirizzate», che potrebbero essere legate a tale viluppo di rami da un'aria di famiglia, ciò che rimanda con maggior convinzione a Bruegel attraverso la mediazione di Williams è quindi la scelta di Anedda di cedere esplicitamente a quel «cespuglio più vicino» la parola, facendone il portavoce diretto della provvisorietà di ogni dolore e di tutti quei sentimenti (rabbia, incertezza, disamore) leggibili nel paesaggio.

All'altezza di *Esilii*, gli alberi non parlano più, ma ricondurre l'esistenza degli esseri umani all'interno dei ritmi della natura non significa affatto volgere le spalle di fronte al dolore storico, bensì confrontarsi con «realità [...] paradossalmente più commoventi». <sup>96</sup> Per «sfiora[re] il paradiso», come indicava il cespuglio dell'ultimo testo di *Dal balcone del corpo*, è stata semplicemente trovata in *Historiae* una «strada migliore», quella di «ritornare pietre» perché «gli scheletri danno una grande pace». <sup>97</sup> Il corpo allora, è vero, è destinato a dissolversi nell'acqua e il sangue a sparire nel sale, ma «sulle ossa» invece potrebbe «crescer[e] il corallo», lo stesso corallo che nell'iconografia occidentale rappresenta un attributo cristologico, una croce che ci invita a fermarci accanto all'io che parla in *Esilii*, a guardare il paesaggio, e a non voltarci di fronte ad Icaro e a tutte le altre vite inghiottite dal mare. <sup>98</sup>

<sup>94</sup> W. C. WILLIAMS, *Immagini da Bruegel*, cit., pp. 10-11 («verso destra oltre il colle / un arabesco di pattinatori / Bruegel il pittore che si dà cura // di tutto ha messo un cespuglio / stecchito in primo piano / per completare il dipinto»).

<sup>95</sup> A. ANEDDA, *La vita dei dettagli*, cit., p. 78.

<sup>96</sup> R. DONATI, *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*, cit.

<sup>97</sup> A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 533.

<sup>98</sup> Sul legame tra sangue e corallo – una simbologia che attraversa l'Occidente, nelle sue diverse declinazioni, almeno dalla figura di Medusa a quella di Cristo – cfr. almeno MAURICE SÄB, *Gemalte Korallenamulette. Zur Vorstellung eigenwirksamer Bilder bei Piero della Francesca, Andrea Mantegna und Camillo Leonardi*, in «Kunsttexte», I (2012); HARTMUT BÖHME, *Koralle und Pfäu, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides*, in PHILINE HELAS et al., *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlino, Akademie Verlag 2007, pp. 54-72.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADAMO, GIULIANA, *La parola di Antonella Anedda Angioy tra poesia e traduzione*, in «Quaderns d'Italia», XXIII (2018), pp. 147-160.
- AFRIBO, ANDREA, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007.
- ALFANO, GIANCARLO, *Geografie. La scrittura come esercizio*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 23-32.
- ID., GIANCARLO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Napoli, Liguori 2010.
- ANEDDA, ANTONELLA, *Cosa sono gli anni. Saggi e Racconti*, Roma, Fazi 1997.
- EAD., *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Milano, Feltrinelli 2000.
- EAD., *Paesaggio con figure*, in REBECCA DE MARCHI, DARIO VOLTOLINI (a cura di), *Eco e Narciso. 14 scrittori per un paesaggio*, Milano, Sironi 2005.
- EAD., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri immaginare mondi*, Roma, Donzelli 2009.
- EAD., *Geografie*, Milano, Garzanti 2021.
- EAD., *Le piante di Darwin e i topi di Leopardi*, Novara, Interlinea 2022.
- EAD., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti 2023.
- EAD., *Acque, pietre, lombrichi. Sconfinamenti e luoghi*, in ALESSANDRO BALDACCI, CAMILLA MIGLIO, AMELIA VALTOLINA (a cura di), *Topologie del presente. Il poema e i suoi luoghi*, Firenze, Le Lettere 2024, pp. 81-97.
- ANEDDA, ANTONELLA, BIAGINI, ELISA, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di RICCARDO DONATI, Milano, Chiarelettere 2021.
- AUDEN, WYSTAN HUGH, *La tempesta*, in ID., *Lezioni su Shakespeare*, Milano, Adelphi 2006.
- ID., *Poesie*, a cura di CARLO IZZO, Parma, Guanda 1961.
- BALDACCI, ALESSANDRO, *Il catalogo del buio. Poesia e tragedia in Antonella Anedda*, in «Nuovi Argomenti», XXIX (2005), pp. 290-303.
- BELLO MINCIACCHI, CECILIA, *L'identità, la morte, l'ago della memoria. Salva con nome di Antonella Anedda*, in «Oblio», III, II (2013), pp. 124-133.
- BONGIORNO, ANDREA, *La scienza nella scrittura di Antonella Anedda. Lo sguardo percettivo fra micro e macrocosmo*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 67-83.
- BÖHME, HARTMUT, *Koralle und Pfau, Schrift und Bild im Wiener Dioskurides*, in PHILINE HELAS et al., *Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp*, Berlino, Akademie Verlag 2007, pp. 54-72.
- CASADEI, ALBERTO, *Poesia, pittura, giudizio di valore (a partire dall'opera di Antonella Anedda)*, in ID., *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Milano, Mondadori 2011, pp. 119-134.
- CORTELLESA, ANDREA, *Il coltello dello sguardo*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 139-176.
- DONATI, RICCARDO, *Il muoversi sorprendente del reale. In dialogo su Leopardi*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 9-19.
- ID., *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci 2020.
- GRASSIGLI, GIAN LUCA, *Parole fragili, parole silenziose. Tre incontri ovidiani*, in «Medea», I, I (2015).

- JACCOTTET, PHILIPPE, *Paesaggi con figure assenti*, a cura di FABIO PUSTERLA, Locarno, Dadò 2009.
- ID., *La parola Russia*, a cura di ANTONELLA ANEDDA, Roma, Donzelli 2004.
- JACKSON, JOHN BRINCKERHOFF, *Discovering the vernacular landscape*, Londra, Yale University Press 1986.
- JAKOB, MICHAEL, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino 2009.
- ID., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, L. S. Olschki 2005.
- KRUMM, ERMANNINO, *Presentazione*, in OSIP MANDEL'STAM, *Quaderni di Voronež*, Milano, Mondadori 1995, pp. V-XIV.
- MANDEL'STAM, OSIP, *Ottanta poesie*, a cura di REMO FACCANI, Torino, Einaudi 2009.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Titoli poetici novecenteschi*, in ID., *La Tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Einaudi 1991.
- MORRA ELOISA, *Galleria Anedda*, in EAD., *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci 2023, pp. 121-167.
- NATALE, MASSIMO, *Autoritratto con libro di Tacito: Annales di Antonella Anedda*, in ID., *Corpo a corpo*, Macerata, Quodlibet 2023, pp. 148-180.
- PRETE, ANTONIO, *Compassione. Storia di un sentimento*, Torino, Bollati Boringhieri 2013.
- PRINCIOTTA, CARMELO, *Da Nomi distanti a Notti di pace occidentale: le poesie di risposta nell'opera di Anedda*, in ALDO MARIA MORACE E ALESSIO Giannanti (a cura di), *Letteratura della letteratura*, ETS, Pisa 2016, pp. 593-604.
- ID., Recensione a *Dal balcone del corpo*, in PAOLO FEBBRARO, GIORGIO MANACORDA (a cura di), *Poesia 2007-2008. Tredicesimo annuario*, Roma, Gaffi 2008, pp. 285-286.
- RICCA, SILVIA, *Compassione*, in NOVELLA BELLUCCI E FRANCO D'INTINO (a cura di), *Per un lessico leopardiano*, Roma Palombi Editori 2011.
- RILKE, RAINER MARIA, *Elegie duinesi*, a cura di FRANCO RELLA, Milano, Rizzoli, 2021.
- ID., *Del paesaggio*, in ID., *Del paesaggio e altri scritti*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Adelphi 2020.
- ID., *Verso l'estremo. Lettere su Cézanne e sull'arte come destino*, a cura di FRANCO RELLA, Bologna, Edizioni Pendragon 1999.
- SAB, MAURICE, *Gemalte Korallenamulette. Zur Vorstellung eigenwirksamer Bilder bei Piero della Francesca, Andrea Mantegna und Camillo Leonardi*, in «Kunsttexte», I (2012).
- SCAFFAI, NICCOLO', *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, in C. VERBARO (a cura di), *Poesia e cittadinanza*, in «Oblío», XII (2022), pp. 205-218.
- ID., *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci 2017.
- SERMINI, SARA, *Antonella Anedda, scendere in superficie*, in «Antinomie», 23 gennaio 2022, <https://antinomie.it/index.php/2022/01/23/scendere-in-superficie/> (ultima consultazione 4 luglio 2025).
- EAD., *Ci cura questa forma lapidaria. I versi poveri di Antonella Anedda*, in «Le parole e le cose», 2020, <https://www.leparoleelecose.it/ci-cura-questa-forma-lapidaria-i-versi-poveri-di-antonella-anedda/> (ultima consultazione 4 luglio 2025).
- SIMMEL, GEORG, *Saggi sul paesaggio*, [1913], a cura di MONICA SASSATELLI, Roma, Armando 2006.

- VERBARO, CATERINA, *Il sangue e il corallo: La scrittura ecologica di Antonella Anedda*, in «Polisemie», IV (2023), pp. 33-47.
- EAD., *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», V (2015), pp. 23-35.
- WILLIAMS, WILLIAM CARLOS, *Immagini da Bruegel. Con testo a fronte*, a cura di ARIODANTE MARIANNI, Parma, Guanda 1985.



### PAROLE CHIAVE

Antonella Anedda; paesaggio; poesia



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Emma Pavan è borsista di ricerca presso l'Università di Cagliari. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Studi Filologico-Letterari e Storico-Culturali all'Università di Cagliari, in cotutela con l'Université Grenoble Alpes (specialité: Études italiennes). I suoi interessi di ricerca comprendono il paesaggio letterario, la poesia e la letteratura contemporanea, il rapporto tra testo e immagine.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMMA PAVAN, «*Il posto del paesaggio*» nella poesia di Antonella Anedda, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XXIV (2025)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





# LE GEOGRAFIE OSCILLANTI MAPPE ETICHE E MAPPE CARTOGRAFICHE NELL'OPERA DI ANTONELLA ANEDDA

MARTINA MILETO – *Sorbonne Université*

L'articolo analizza la relazione tra geografia, scrittura ed etica nell'opera di Antonella Anedda, adottando un approccio tematico e situando la lettura entro la cornice della geografia letteraria. Attraverso un *close reading* di testi in versi e in prosa (in particolare *Isolatria*, *Geografie*, *Notti di pace occidentale* e *Historiae*), si evidenzia come mappe e confini fungano come dispositivi formali e narrativi che articolano uno sguardo oscillante tra interno ed esterno, individuo e collettività, passato e presente. La mappa diventa mezzo di relazione tra sé e mondo, mentre il confine è continuamente rimesso in discussione. La scrittura di Anedda, ibrida per forma e prospettiva, costruisce uno spazio etico in cui la geografia si fonda su una rete di relazioni, includendo anche una riflessione sull'esperienza mediatica e sul rapporto tra umano e ambiente.

The article examines the relationship between geography, writing, and ethics in the work of Antonella Anedda, adopting a thematic approach and situating its analysis within the framework of literary geography. Through close readings of both verse and prose (in particular *Isolatria*, *Geografie*, *Notti di pace occidentale*, and *Historiae*), it highlights how maps and borders work as formal and narrative devices that articulate an oscillating perspective between the inside and outside, individual and collective, past and present. The map becomes a mean of relating the self to the world, while the border is constantly challenged. Anedda's writing, hybrid in both form and perspective, constructs an ethical space in which geography is grounded in a network of relationships, also including a reflection on *media* and the relationship between humans and the environment.

*L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer,  
le désigner ; il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.*<sup>1</sup>  
GEORGES PEREC, *Especies d'espaces*

*La Storia era una maledizione. E anche la Geografia.*<sup>2</sup>  
ELSA MORANTE, *La Storia*

## I INTRODUZIONE

Il nostro contributo<sup>3</sup> intende indagare la relazione tra la spinta etica sottesa alla scrittura di Anedda e le mappe, carte e geografie presenti nella sua opera. Nelle prose e nelle poesie di Antonella Anedda, la geografia agisce come strumento di riflessione etico-politica: la problematizzazione di mappe e confini permette ad essi di fungere come dispositivi prospettici, che mettono in discussione la posizione di chi scrive e di chi legge. La nostra analisi percorrerà parte della produzione in prosa e in versi della poetessa, e includerà princi-

<sup>1</sup> GEORGES PEREC, *Especies d'espaces*, Paris, Galilée 1974, p. 122.

<sup>2</sup> ELSA MORANTE, *La Storia*, Torino, Einaudi 1974, p. 18.

<sup>3</sup> Le idee di fondo di questo articolo nascono dalla partecipazione al ciclo di seminari «Poteri e Legami» dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, che ringrazio per avermi permesso di assistervi in qualità di borsista. In particolare, le riflessioni che si presenteranno sono emerse a seguito del laboratorio «Il ritorno della geopolitica» (11-14 dicembre 2023), e in particolare delle lezioni dei Professori Edoardo Boria e Matteo Vegetti.

palmente *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, e *Geografie*, due libri di prose usciti rispettivamente nel 2013 e nel 2021, e le raccolte poetiche *Notti di pace occidentale* del 1999 e *Historiae* del 2018. Questi affrontano in modo più ampio ed esplicito il tema che ci interessa, il quale si trova sparsamente anche nelle sue altre opere.

È stato largamente notato dalla critica<sup>4</sup> che, nell'opera di Anedda, la geografia assume un peso pari o superiore alla storia: viene data una forte attenzione alla dimensione spaziale piuttosto che a quella temporale a livello tematico («Spazi, geografie. Non più storie.»)<sup>5</sup> e, come vedremo, anche stilistico.

Ci rifaremo quindi alle cartografie – reali e metaforiche – per comprendere degli aspetti della sua *poiesis*, cioè del suo «fare» letterario, e metterlo in relazione alla sua postura etica. Per capire meglio il valore della geografia in Anedda, passeremo al vaglio le occorrenze di due termini: la «mappa» e il «confine». Nel corpus in esame, la parola «mappa» appare 25 volte nei testi in prosa (a fronte di circa 300 pagine: una volta ogni 13, anche se sono talvolta più volte presenti in una stessa prosa), dove il tema è maggiormente e più esplicitamente sviluppato rispetto alla poesia. Il «confine», invece, non può vantare altrettante occorrenze, ma è un tema che scorre come un fiume carsico in tutta la produzione e si manifesta a plurime riprese, in molteplici modalità. Considereremo la geografia non solo come disciplina, ma come metodo,<sup>6</sup> quindi analizzando l'aspetto spaziale su un piano tematico e formale dell'opera aneddiana. La strategia discorsiva che ci interessa analizzare è definita «carticità»,<sup>7</sup> ovvero «l'analogia funzionale che lega scrittura letteraria e cartografia, la capacità della scrittura letteraria di orientare la percezione di un territorio, di trasmettere visioni, semantiche e ideologie dello spazio».<sup>8</sup> Il rapporto tra letteratura e cartografia può assumere varie forme: considerare il potenziale narrativo della carta (cartografia come letteratura) o il suo inverso (letteratura come cartografia); analizzare la distribuzione spaziale della scrittura

<sup>4</sup> Per non citare che gli studi più completi: RICCARDO DONATI, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci 2020, e il numero monografico di «Polisemie» dedicato ad Anedda: GIULIA BASSI et al. (a cura di), *Nulla è ancora profondo. Studi sull'opera di Antonella Anedda*, IV (2023).

<sup>5</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Geografie*, Milano, Garzanti 2021, p. 54. D'ora in poi, GEO.

<sup>6</sup> Come suggerito da BERTRAND WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit 2000. Per una riflessione di più ampio respiro sulla geografia letteraria si rimanda a MICHEL COLLOT, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti 2014.

<sup>7</sup> ANDREA BONGIORNO: *Dal paesaggio antropocentrico al paesaggio antropoceno: La carticità della poesia contemporanea*, in «Italian Studies», 79, 4 (2024), doi <https://doi.org/10.1080/00751634.2025.2452773> (ultima consultazione 23 luglio 2025). Bongiorno applica ad Anedda la nozione di carticità mutuata da MARCO MASTRONUNZIO, *Lettere di carta. Dalla testualità della mappa alla "carticità" del testo*, in FEDERICO ITALIANO e MARCO MASTRONUNZIO (a cura di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, Milano, Unicopli 2011, pp. 11–41: 24.

<sup>8</sup> FRANCESCO FIORENTINO, *Introduzione*, in FRANCESCO FIORENTINO e GIANLUCA PAOLUCCI (a cura di), *Letteratura e cartografia*, Milano, Mimesis 2017, pp. 7–17: 7.

come fosse una carta (cartografia della letteratura) e la presenza di esse nel testo (cartografia nella letteratura).<sup>9</sup>

## 2 LA MADDALENA E L'ARCIPELAGO: DE-CENTRALIZZARSI

In *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, troviamo un'immagine dell'arcipelago omonimo, che assume uno statuto duplice: è una carta, cioè una rappresentazione oggettiva del territorio, ma è anche una mappa, perché vi sono segnalati dei luoghi (per esempio: la *Biblioteca*) che sono parte integrante del percorso descritto dall'autrice, dando una connotazione di movimento – come a segnare un itinerario – e di spazio privato alle isole, con la segnalazione non di *tutti* i luoghi presenti, ma di quelli attraversati e vissuti dall'io.



La carta-mappa dell'Arcipelago della Maddalena in *Isolatria*.<sup>10</sup>

Le ventiquattro prose contenute nel libro sono infatti un «resoconto di viaggio», un viaggio tra passato e presente – personale e collettivo – dei luoghi che vengono visitati o rivisitati. Sono le spiagge della Maddalena (*Cala francese*, *Trinita*, *La spiaggia dei cani*) o le isole dell'arcipelago (*Budelli*, *Santo Stefano*, *La Maddalena da un'altra isola: diario di un giorno*) o dei luoghi nell'entroterra maddalenino (*Senza andare al mare: casa di Garibaldi*, *Tomba di Volonté*).

<sup>9</sup> DAVIDE PAPOTTI, *Il libro e la mappa. Prospettive di incontro fra cartografia e letteratura*, in *Piani sul mondo*, pp. 71–88 in A. BONGIORNO: *Dal paesaggio antropocentrico al paesaggio antropoceno*, cit., p. 4.

<sup>10</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza 2013, p. 34. D'ora in poi, ISO.

Nell'opera di Anedda talvolta i testi non sono ordinati solo secondo un criterio cronologico, ma seguono una forma spaziale. Nel caso delle prose di *Geografie*, per esempio, è arcipelagica, come ha notato Camilla Marchisotti:<sup>11</sup> «Graficamente, ogni prosa si configura come un'isola testuale che anticipa e prevede le numerose isole reali presenti nel libro; come una sorta di postazione in cui la scrittura sosta e scruta, e da cui il lettore può passare e ripassare a suo piacimento». Possiamo aggiungere che avviene qualcosa di simile in *Isolatria*, che procede con criterio anche cronologico: le prose – cioè le esplorazioni o perlustrazioni – sono organizzate secondo l'intensità del vento, quindi un dato ancorato allo spazio, alla natura, e non secondo una mappa aprioristica, che preveda, ad esempio, un'economia di percorsi o un itinerario logico:

Partendo dal centro dell'isola, o meglio dal porto dove si trova la mia casa, ho deciso che ogni giorno tracerò una linea sulla mappa da qui al luogo che, a seconda del vento, comincerò a esplorare. (ISO 33)

Il viaggio descritto nei ventiquattro brevi capitoli inizia con un «Avvicinamento» e termina con il «Mettere terra», allontanandosi dall'isola, chiudendo il cerchio, salvo poi ripartire, qualche anno più tardi, attraverso le prose di *Geografie*. Ventiquattro, come i libri del viaggio per antonomasia: quello di Ulisse. Questo riferimento all'*Odissea* è particolarmente pregnante se pensiamo che l'opera di Anedda è costellata di riferimenti ai classici (da Catullo a Lucrezio, da Euripide a Cicerone, da Tacito a Erodoto), e che il poema omerico, come sottolinea John Gillis in *Islands of the Mind*, «resta la storia insulare per eccellenza della partenza e del ritorno»,<sup>12</sup> ed è proprio in questo movimento continuo che si iscrive la perlustrazione aneddiana dell'arcipelago:

La forma più semplice di carta geografica non è quella che ci appare oggi come la più naturale, cioè la mappa che rappresenta la superficie del suolo come vista da un occhio extraterrestre. Il primo bisogno di fissare

<sup>11</sup> CAMILLA MARCHISOTTI, *Topofreniche e straniere: le Geografie di Antonella Anedda*, in «L'Ulisse», 24 (2021), pp. 188-204: 190. Oltre a Marchisotti, la critica ha notato a più riprese che le perlustrazioni di *Geografie* si muovono anche sulla base del metodo dell'I-Ching, che d'altronde Anedda cita direttamente nell'opera. Si vedano RICCARDO DONATI, *Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve)*, in *Testimoni di se stessi. Statuti dell'io nella poesia contemporanea*, «L'ospite ingrato», 11 (2022), pp. 89-104 e SARA SERMINI, *Antonella Anedda, scendere in superficie*, «Antinomie», 23 gennaio 2022 url <https://antinomie.it/index.php/2022/01/23/scendere-in-superficie/> (ultima consultazione 23 luglio 2025).

<sup>12</sup> JOHN R. GILLIS, *Islands of the mind. How the human imagination created the Atlantic world*, New York, Palgrave Macmillan 2004, citato e tradotto da FRANCESCO OTTONELLO, *Isolatria. Una possibilità di lettura postcoloniale dell'opera di Antonella Anedda*, «Medium poesia», 21 ottobre 2021, url <https://www.mediumpoesia.com/isolatria-una-possibilita-di-lettura-postcoloniale-dellopera-di-antonella-anedda/#:~:text=Una%20possibilit%C3%A0%20di%20lettura%20postcoloniale%20dell'opera%20di%20Antonella%20Anedda,-Laboratorio%20critico&text=Si%20propone%20la%20relazione%20oriveduta,%2D%20Palazzo%20Corigliano%2C%20Napoli>, (ultima consultazione 23 luglio 2025).

sulla carta i luoghi è legato al viaggio: è il promemoria della successione delle tappe, il tracciato d'un percorso.<sup>13</sup>

Anedda riconosce nel movimento perlustrativo – nel bisogno di esplorare, attraversare, orientarsi – la prima e più autentica valenza della carta geografica, più che nella sua funzione normativa di delimitazione e separazione dei territori. Non è quindi una scelta casuale quella di muoversi per l'isola e le isole – prima di tornare alla terra, il Continente, da cui la poetessa era partita – seguendo il vento: esso è l'energia primaria di un viaggio per nave nell'antichità, la forza aleatoria che porta Ulisse sull'isola dei Lestrigoni – e poi di Circe – mettendo in moto la macchina del racconto. Il fatto che l'espedito narrativo sia proprio il vento, permette ad Anedda di riflettere sulla relazione tra essere umano e questo elemento naturale:

Il vento soprattutto nelle isole è un grande maestro. Ci insegna l'insignificanza (la nostra). Ci espone, per usare le parole di Celan a proposito della poesia.<sup>14</sup>

Inoltre, ogni perlustrazione è accompagnata dalle indicazioni del vento sulla base della scala Beaufort, le cui descrizioni mettono in relazione agenti atmosferici e oggetti umani e non, come ad esempio elementi vegetali:

Per ogni vento c'è una descrizione bellissima. Per esempio, per vento forza 4: *Si sollevano polvere e pezzi di carta, rami degli alberi in movimento.* Per vento forza 7: *Interi alberi in movimento. Camminando controvento si prova fastidio in faccia.* Per la brezza leggera, con vento forza 2: *Si avverte il vento sulla faccia, le foglie si agitano, le banderuole ordinarie sono in movimento.* (ISO 33)

Se, come scrive Andrea Bongiorno, «la carta è un dispositivo che permette di deformare la rappresentazione dello spazio, decostruendo la prospettiva egocentrica e antropocentrica dell'io»,<sup>15</sup> allora anche l'attraversamento dell'isola sulla base del vento fa parte di queste strategie di de-antropocentrizzazione, e possiamo quindi leggere quest'indicazione in chiave ecologica.

È Anedda stessa a disegnare la sua mappa: «L'ho disegnata partendo da quel corpo che chiamo io e che sceglie una cala diversa e mette terra tra sé e il vento» (ISO 33). È quindi una mappa che parte dal sé e che vede al centro dell'arcipelago il luogo molto familiare: la biblioteca, che «è uno degli angoli della Maddalena che amo e su cui si dovrebbe modellare tutta l'isola» (ISO 62). Come nella traccia di un compasso, gli altri spazi fuori dal sé sono disegnati intorno ad esso: è, come ogni mappa, prospetticamente orientata. Lunghi, quindi, dall'essere semplicemente letteratura odeporica, l'operazione di

<sup>13</sup> ITALO CALVINO, *Il viandante nella mappa*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. 2, Milano, Mondadori 1995, pp. 426-433: 426.

<sup>14</sup> Da un dialogo tra Antonella Anedda e Ambra Zorat, in AMBRA ZORAT, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale* [tesi di dottorato], Université Paris IV Sorbonne-Università di Trieste, 2009, p. 431.

<sup>15</sup> A. BONGIORNO: *Dal paesaggio antropocentrico al paesaggio antropocenoico*, cit., p. 4.

Anedda mescola una geografia «esterna» e «interna» a sé stessa e alla stessa isola, luoghi personali e luoghi appartenenti al mondo «fuori» da sé.<sup>16</sup> E infatti la poetessa afferma di scrivere «dalla sua geografia», prendendo in prestito un verso di Emily Dickinson («I judge from my Geography» da *Volcanoes be in Sicily*).<sup>17</sup> Si può quindi parlare di un'oscillazione tra la spinta alla decentralizzazione del sé, alla destrutturazione di un io (anche lirico)<sup>18</sup> dominante, assieme però all'impossibilità di abbandonare del tutto il proprio punto di vista, in un'oscillazione continua tra la propria prospettiva e il proprio luogo, e altri:

Alla Maddalena invece la statua viene portata per il paese come una persona di famiglia [...] Per la prima volta ho notato che dietro la processione gli uomini vestiti di nero avevano dei fucili [...] Mentre osservavo la scena dal balcone pensavo che solo poche ore prima tra i fiordi norvegesi, dove tanto spesso ho sognato di andare, un uomo [...] aveva compiuto un attentato a Oslo e poi sterminato quasi cento persone, tra cui molti ragazzi e ragazze. Erano tutti riuniti nell'isola di Utøya – così simile, nel suono, all'isola di Utopia –, che con tutte le isole del mondo condivide la tragedia dell'esposizione e quella di non avere riparo e nessuna via di fuga, se non quella dell'acqua e dell'aria. (ISO 19-20)

Un secondo aspetto ci sembra rilevante nell'immagine dell'arcipelago. La dimensione dell'isola e la sua rappresentazione «separata» dalla Sardegna si possono collocare all'interno della «poetica del dettaglio»,<sup>19</sup> come notato da Cecilia Bello, che ritiene che l'isola funga, in quanto dettaglio, non solo come specola di osservazione, ma possa «in sé essere un mondo e per di più tradursi in uno spazio nuovo» e che la «dialettica focalizzazione-dilatazione» che

<sup>16</sup> Rispetto al rapporto tra interno e esterno in Anedda, rimando a due saggi di MADDALENA BERGAMIN, che lo analizzano prendendo in esame delle categorie della psicoanalisi lacaniana: *Poesia come isola: una lettura psicoanalitica della geografia di Antonella Anedda*, in «Rhe-sis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», 8, 2 (2017), pp. 76-90; e *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 109-132.

<sup>17</sup> Come nota R. DONATI in *Disinsediare l'io*, cit., p. 95.

<sup>18</sup> Sappiamo che in Anedda ecologia e smantellamento dell'io lirico sono legati profondamente: «Ho sempre dialogato con questa cosa che chiamiamo "io" mettendola però in discussione. Come non difendo l'antropocentrismo, non difendo un io lirico che domina o si impone» in ANTONELLA ANEDDA, *Salva con nome. Dialogo con Riccardo Donati*, 4 febbraio 2021, url [https://www.youtube.com/watch?v=xVQN0ow-UNk&t=961s&ab\\_channel=DFCLAMUniversit%C3%A0diSiena](https://www.youtube.com/watch?v=xVQN0ow-UNk&t=961s&ab_channel=DFCLAMUniversit%C3%A0diSiena) (ultima consultazione il 23 luglio 2025).

<sup>19</sup> MARIA BORIO, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio 2018, p. 284.

mette insieme dettaglio e spazio esteso «è il fondamento della poetica di Anedda: [...] motore primo della sua scrittura», e «movente etico»: <sup>20</sup>

La costrizione dello spazio lo dilata, lo spalanca per tutti i quattro punti cardinali, non smette di farci sognare quello che c'è oltre il mare. Da un'isola si immaginano i continenti, le terre distese, percorribili. La costrizione aumenta il desiderio della distanza. (ISO 3)

Quindi la Maddalena, isola nell'isola, permette paradossalmente di ribaltare la prospettiva e de-centralizzarsi per via della sua dimensione di apertura verso l'esterno. L'arcipelago è esso stesso un nodo di relazioni, che esiste proprio in virtù della sua molteplicità costitutiva e della sua apertura verso il fuori.

### 3 LA CARTA: UNO STATUTO AMBIVALENTE

Vorremmo ora concentrarci sulla riflessione a proposito delle carte geografiche che Anedda propone nella scrittura. Anedda descrive la carta geografica come un dispositivo oscillante tra due poli: uno rassicurante e astrattivo, che quietava l'ansia dello spazio; l'altro dirottante verso un'inquietudine etica e storica. Al tempo stesso, la mappa agisce come una «macchina del tempo» che sincronizza epoche e geografie diverse nel momento in cui entra in contatto con il lettore-spettatore.

Per illustrare questa doppia valenza della carta (che Anedda chiama talvolta «mappa»), partiremo da una prosa di *Geografie*, intitolata significativamente *Pura immaginazione*:

«Una carta rappresenta in modo ridotto la realtà. Il simbolo altimetrico non conosce le vertigini, la planimetria ci racconta per allusioni boschi, fiumi, scarpate, città, strade, confini.» Sulla carta il paesaggio non smotta, la mente è senza detriti. Pura immaginazione.

Punta = per una vetta

Linea = per una via o un fiume

Aree = per una coltura.

In una mappa del Settecento i laghi hanno zone frastagliate. Pietroburgo è nuova, appena costruita e indicata come un borgo di piccole dimensioni. (GEO 105)

Una carta è «pura immaginazione»: perché le carte non sono «oggettive», ma rispondono alla cartografia del sé, dove «sé» è, di volta in volta, uno Stato, un continente, una città, o un individuo, in un dato momento storico. Scrive: «I cartografi sanno che è impossibile essere obiettivi anche se non si distorce la verità» (GEO 92). Sono strumenti che analizzano una realtà contingente, in modo parziale e situato. La carta ha il pregio di fare un'astrazione, di allontanarci da un luogo creando una distanza che possa darci l'illusione di sentirci «a riparo»:

<sup>20</sup> CECILIA BELLO, *Fare del proprio guscio un cielo*, in LAURA BARDELLI et al. (a cura di), «La sintassi del mondo». *La mappa e il testo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2023, pp. 477-498: 480.

## Topografia

Il grande piacere che deriva dalla lettura delle descrizioni geografiche sta nel loro linguaggio oggettivo e privo di pathos, la precisione scontata, vengono disattivati tutti quei dispositivi emotivi che ci farebbero allontanare appunto dalla soddisfazione dello sguardo. L'informazione si traduce immediatamente in esperienza. [...]

«La superficie dell'isola di Samos è di 468 km<sup>2</sup> [...]» (GEO 27-28)

Il riferimento all'isola greca per illustrare una geografia «neutrale» o «oggettiva» o «priva di pathos» è da mettere relazione con una poesia sulla stessa Samos, citata in *Historiae*, “Quaderno”, dove si legge «Samos, spolpami, sputami sulla sabbia»: <sup>21</sup> questo verso dialoga a distanza anche con un passo di *Geografie*, in cui Anedda descrive l'incontro con i migranti siriani che passano per un'altra isola dell'Egeo Nord-Orientale, Lesbos. La presenza dei migranti si avverte *in absentia*, attraverso la traccia visiva di una giacca da donna e di un salvagente lasciati di fronte al mare.

È piuttosto significativo notare che alla descrizione della presenza e del viaggio dei profughi, faccia da «introduzione» una descrizione medica dell'«insula», un'area del cervello:

*Lesbos*

Insula. È un'area della corteccia situata profondamente nella scissura laterale del cervello, così definita perché un solco la circonda come un'isola (Insula di Reil).

Topograficamente al di sotto dell'Insula o Lobo dell'Insula, come la si chiamava anticamente, si trovano il Claustro e il Corpo Striato.

[...]

Volevo vedere i luoghi di Alceo e soprattutto di Saffo sulla cui poesia ha scritto la mia autrice contemporanea preferita, Anne Carson. [...] Siamo arrivati al mattino con un volo che partiva da Roma alle 5 e la prima cosa che ho visto non è stata la laguna, ma una giacca femminile abbandonata sulla strada che a Mitilene, la capitale dell'isola e il suo porto principale, costeggia il mare. [...] A poca distanza c'era un gommone grigio scuro quasi gonfio e ancora un salvagente. (GEO 127-128)

Anche in questo caso, le mappe mentali che precedono il territorio – quella anatomica e quella letteraria – si discostano completamente dall'effettiva esperienza di esso, mostrando l'asetticità della mappa e la sua mancanza di contatto col reale.

Sempre di una mappa ci parla la predilezione di Anedda per un testo di Elizabeth Bishop, considerato una delle «poesie più belle del Novecento»: *The Map*, i cui due versi più significativi recitano: «Topography displays no favorites: North's near as West./More delicate than historians's are the map-makers's colors». Anedda li commenta nel modo seguente:

<sup>21</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Historiae*, in EAD., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti 2023, p. 469. D'ora in poi, HIS.

Si, i colori dei cartografi sono più delicati di quelli degli storici, la topografia è imparziale. Ci sono confini senza sangue, prati senza cadaveri. Il tempo atmosferico non esiste. La carta geografica non viene turbata da nulla, non scende la neve, non soffiano le tempeste, i mari sono senza onde. Guardando una mappa ho la stessa sensazione di quando lo scorso giugno ho potuto nuotare a lungo nel lago di Lugano. (ISO 28)

La carta come una liberazione, quindi, che sembra salvare dalla storia e dalle sue tragedie. Come ha osservato Riccardo Donati, essa appare come «una tregua».<sup>22</sup> Permette un'osservazione «a distanza» della storia. Lo stesso termine, «tregua», viene utilizzato per descrivere le carte e la condizione che caratterizza l'Occidente, come recitano quelli che sono forse i più celebri versi da *Notti di pace occidentale*: «Ciò che chiamiamo pace/ha solo il breve sollievo della tregua». Se la tregua occidentale è una pace illusoria («guace» la chiamerà Valerio Magrelli),<sup>23</sup> allora anche la carta geografica è una geografia illusoriamente placida, illusoriamente priva del peso della storia: per questo rappresenta una «tregua», una pausa dal mondo. Infatti, se l'ironia talvolta sottesa al titolo della seconda raccolta di Anedda si può leggere estendendola anche alla descrizione delle carte in *Geografie*, occorre riconoscere che essa suggerisce un doppio registro, che ne rivela l'oscillazione costitutiva: da un lato l'apparente innocuità dell'artefatto cartografico – un semplice insieme di segni e simboli che esercita un effetto di calma e di rassicurazione, offrendo una visione ordinata e disciplinata del territorio – dall'altro la sua funzione storica di strumento di potere e di divisione. La cartografia è una lente d'ingrandimento peculiare per comprendere le caratteristiche di un momento storico: non solo per ottenere dei dati territoriali, ma anche per capire il processo di trasformazione temporanea di un dato territorio. Le carte geografiche non descrivono il mondo com'è, ma costruiscono un'immagine del mondo funzionale a specifici bisogni culturali, economici o politici,<sup>24</sup> perché se «la cartografia [...] anticipa la storia [...] e legittima un'azione politica»,<sup>25</sup> allora «la geografia non è mai un fenomeno naturale, non-discorsivo, separa-

<sup>22</sup> R. DONATI, *Disinsediare l'io*, cit., p. 96. Sulla tregua in Anedda: ID., *Apri gli occhi e resisti*, cit., pp. 73-76.

<sup>23</sup> «Dicesi “guace” la confusa mescolanza di guerra e pace caratteristica della nostra epoca» in VALERIO MAGRELLI, *Disturbi del sistema binario*, in ID. *Le Cavie*, Torino, Einaudi 2018, p. 385.

<sup>24</sup> Si veda a questo proposito FRANCO FARINELLI, *L'invenzione della terra*, Palermo, Sellerio 2007 e ID. *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi 2009.

<sup>25</sup> EDOARDO BORJA, *La concretezza dell'immaginario e i poteri della carta geografica*, in «Polemos», 2, 2018, pp. 15-38: 20.

to dall'ideologia e al di fuori della politica. La geografia, come discorso, è piuttosto una forma di sapere/potere in sé». <sup>26</sup>

#### 4 OSCILLAZIONI LIMINARI: CONFINI GEOGRAFICI E FORMALI

Nella scrittura aneddiana il confine è frequentemente esplorato, e facilmente ravvisabile in almeno due forme.

La prima è tematica: la sua scrittura parla di confini. Confini fisici – la terra e il mare: la Sardegna e il Continente – confini politici, attraverso il racconto delle migrazioni che hanno attraversato il Medio Oriente e l'Europa negli ultimi vent'anni, confini quindi geografici e geopolitici in primo luogo. <sup>27</sup>

La seconda lente attraverso cui leggere i confini nell'opera di Anedda è invece formale: sono i confini tra i media utilizzati all'interno della sua poesia, ovvero la commistione tra arte e letteratura, nonché quella tra poesia e prosa. Già nella prima raccolta si osserva una forte permeabilità tra componimenti in versi e in prosa, tra un tono contemplativo e uno più marcatamente narrativo. Questa dinamica si amplifica ne *La vita dei dettagli* (2009) e in *Salva con nome* (2012), due iconotesti in cui alla compresenza di prosa e poesia si affianca l'interazione con l'immagine fotografica. Inoltre, se intendiamo la «carticità» in quanto uso strutturante della mappa come modello figurativo e cognitivo, allora anche la scrittura guidata dai principi della carta geografica può essere letta come una forma di ibridazione intermediale: la carta, infatti, associa intrinsecamente testo e immagine, inscrivendo il verbale e il visuale in un unico dispositivo rappresentativo. In tal senso, la mappa non è solo un tema ricorrente ma un vero modello di intermedialità, che informa dall'interno la struttura del libro e il modo in cui Anedda articola i rapporti tra parola e immagine.

Anche la dimensione del confine, come quella della mappa, quindi, è ambivalente: se sembra che Anedda ne istituisca attraverso una serie di dualismi – terra-mare, interno-esterno, Continente-isola – è pur vero che nel corso della scrittura sembra tendere al loro abbattimento, attraverso una «poetica relazionale», <sup>28</sup> ben delineata dal metaforico «cucirsi» della sua poesia, un *topos* che avvicina il lavoro letterario a quello dell'artigiano e dell'artista. <sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> GEARÓID Ó TUATHAIL e JOHN AGNEW, *Geopolitics and Discourse: Practical Geopolitical Reasoning in American Foreign Policy*, «Political Geography» 2 (1992), p. 192. Si riporta la traduzione di Federico Italiano, dalla *GEO-introduzione*, in F. ITALIANO e M. MASTRONUNZIO (a cura di), *Geopoetiche. Studi di geografia e letteratura*, cit.: pp. 11-22 :15.

<sup>27</sup> Come ha notato RICCARDO DONATI, *Geografie* «è un cahier di perlustrazioni, attraversamenti e derive senza approdi, un taccuino di fatti, sguardi e pensieri nati dentro e oltre i confini geopolitici e quelli fisico-mentali dell'esperienza intima» in ID., *Disinsediare l'io*, cit., p. 89.

<sup>28</sup> CATERINA VERBARO, *Il sangue e il corallo: la scrittura ecologica di Antonella Anedda*, in G. BASSI et al. (a cura di), *Nulla è ancora profondo*, cit., pp. 33-48: 33.

<sup>29</sup> Si veda a questo proposito ADELE BARDAZZI, *Textile poetics of entanglement. The works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «Polisemie», 3 (2022), pp. 81-115.

I confini disegnati da Anedda non sono sempre definiti, perché estremamente problematizzati. Infatti, se è vero che all'interno della sua opera troviamo delle «eterotopie»<sup>30</sup> – come lo spazio disegnato in tutta la sua prima raccolta, *Residenze invernali*, i cui testi sono ambientati in un *dentro* o in un *fuori* l'ospedale – o, ancora, gli spazi interni ed esterni all'isola – la Sardegna, o all'isola dell'isola, La Maddalena – rispetto al Continente, è altrettanto vero che spesso i confini territoriali socialmente riconosciuti trovano in lei una critica esplicita, che ne sottolinea la matrice antropica:

Credevamo davvero in un mondo senza recinti, grandi spazi, grandi terre. Il deserto ha confini? O si sposta a seconda del vento? E il mare? Acque territoriali. [...]

Il confine neutro dell'aggettivo latino *confinis* ha a che fare con la fine.

«Le linee, che individuano e separano i luoghi, segnano la fine di essi. Dentro le linee c'è un dato luogo, il quale si estende e allarga verso la fine. Donde quella varietà di parole, così ferme e taglienti – limiti, termini, confini, frontiere – con cui indichiamo le linee costitutive dei luoghi. L'identità storica dei luoghi non è disgiungibile dalle linee che li circoscrivono e definiscono.»

Frontiere? Frontiere, frontiere. (GEO 54)

L'ironia di fondo e la contraddizione paradossale che sembra istituire il testo – nell'affermare un confine e poi nell'esaltarne l'innaturalità, nel negarne la presenza reale in natura – dà un appoggio alla nostra lettura. Il confine che Anedda disegna – e che, forse, auspica – non è e non vuole essere un confine definito: non un *confinis*, quindi, ma un confine dalle linee mobili: un *limes* – qualcosa di «trasversale, obliquo»<sup>31</sup> o una *Schwelle*, cioè, etimologicamente, una zona di «mutamento, passaggio, straripamento».<sup>32</sup> Infatti, come i confini spaziali da Anedda descritti sono fluidi, o sognano di esserlo, così lo sono quelli temporali, come abbiamo visto, nella sovrapposizione di piani tra loro distanti, attraverso la «memoria» dello spazio: la storia «straripa» nel presente. I confini che descrive sono soglie mobili: come l'onda del mare sulla battigia. Infatti, come ha notato Dario Gentili,<sup>33</sup> se in ogni epoca è presente «una topografia peculiare» su cui si costruisce «una concezione spaziale del mondo», la topografia che è oggi in crisi è certamente quella «del confine, cioè quella topografia disegnata a partire dalla linea che separa e distingue nettamente interno ed esterno, inclusione ed esclusione», sia all'in-

<sup>30</sup> Rimando alla celebre definizione di MICHEL FOUCAULT, *Des espaces autres*, in ID., *Dits et Ecrits 1954-1988*, vol. IV 1980-1988, Paris, Gallimard, 1980, pp. 752-762.

<sup>31</sup> DARIO GENTILI, *Costellazione soglia*, in FRANCESCO FIORENTINO e CARLA SOLIVETTI (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Macerata, Quodlibet 2013, pp. 115-130: 125.

<sup>32</sup> WALTER BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, in *Opere complete*, IX, ROLF G. TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPENHÄUSER (a cura di), trad. it ENRICO GANNI, Einaudi, Torino 2000, p. 555, citato da D. GENTILI, *Costellazione soglia*, in F. FIORENTINO e C. SOLIVETTI (a cura di), *Letteratura e Geografia*, cit., p. 124.

<sup>33</sup> D. GENTILI, *Costellazione soglia*, cit., p. 116.

terno del piano geopolitico, sia in quello delle scienze, degli ambiti disciplinari.

Prenderemo come esempio di questo movimento un testo poetico da *Historiae*:

Ghazal

Come scroscia la pioggia sui tetti nella notte incipiente,  
 come rende accogliente la luce del forno  
 tra la pila dei piatti nell'ombra.  
 Lo sai, alcuni fuggono, altri sono macellati nel sonno.  
 A Levante il rosso confonde il nostro.  
 Il sangue stinge sull'Eufrate.  
 L'intelligenza di cui facciamo vanto  
 risputa il passato nel presente. (HIS 519)

Il *ghazal* è un tipo di componimento poetico breve e monorimico, proveniente dalla tradizione araba e dalle altre letterature islamiche. È un tipo di testo legato ad un tema specifico: quello dell'amore. Qui, invece, ironicamente e antifrasticamente, il tema è bellico. La rielaborazione del *ghazal*, di cui non si rispetta né tema né principio formale, vuole mettere in luce la differenza di percezione tra Oriente e Occidente (già matrice di *Notti di pace occidentale*), il tutto in una dialettizzazione di esterno e interno: la «luce del forno» di una casa europea risponde al «rosso» dei bombardamenti e dei raid sulle città del vicino Oriente. Apparentemente lontano, il coinvolgimento dell'Occidente nelle guerre – del Golfo, del Kosovo, dell'Ex-Jugoslavia, poi dell'Iraq, della Libia, della Siria – è innegabile. È senz'altro vero che sono occidentali «le notti di chi, assistendo tramite i mezzi di comunicazione di massa alla carneficina che si consuma sulla sponda opposta dell'Adriatico, vive in una condizione di affannosa inquietudine»<sup>34</sup> e di instabilità permanente. Ma sarà allora legittimo interrogarsi su dove, dunque, si possa situare il confine dell'Occidente, se sono proprio le conseguenze della nostra «intelligenza» – comprese le dinamiche geopolitiche e coloniali attraverso cui l'Occidente ha storicamente costruito l'alterità e dominato territori al di fuori del proprio orizzonte culturale – ad aver prodotto tali esiti. Sfrangiando il confine tra i due blocchi continentali, la poesia di Anedda li cuce insieme, «deterritorializzando» il *ghazal* e la guerra che viene vissuta e raccontata, invitando ad assumere il peso storico della propria prospettiva.

Un'ulteriore conferma di questa visione è data dai testi contenuti nella seconda raccolta della poetessa, *Notti di pace occidentale* (1999), e dalla sua *Nota*: «l'idea di un Occidente circondato da guerre apparentemente concluse e di un'Europa che non vive una pace, ma una tregua atterrita».<sup>35</sup> Già dal titolo della raccolta infatti, si riscontra un campo semantico che si può leggere sotto la lente della privazione, attraverso una smaccata ironia. La notte, momento di mancanza della luce, la pace, laddove vige quindi un'assenza di conflitto, e l'Occidente, una porzione di mondo che coincide con l'Europa, che

<sup>34</sup> R. DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 73

<sup>35</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, in EAD., *Tutte le poesie*, cit., p. 87. D'ora in poi, NPO.

ne rappresenta però – malgrado la sua posizione centrale in molti planisferi – una sezione minima.

Non ci sono che luoghi, quelli di un'isola  
da cui scrutare il continente  
– L'oriente – le sue guerre  
la polvere che gettano a confondere  
il verdetto: noi non siamo salvi  
noi non salviamo. (NPO 94)

In questo testo è evidente il coinvolgimento occidentale di cui si parlava poco fa: l'autoaccusa è quella della consapevolezza di un confine fittizio, ma soprattutto di una impossibilità di «tirarsi fuori» da quello che accade: «noi non siamo salvi/noi non salviamo». È necessario concentrarsi anche sulla parola «oriente», in minuscolo: quasi, anche qui, a descrivere una prospettiva, nella quale chiunque può trovarsi ad est, quindi all'«oriente» di qualcun altro.

Ancora più significativo appare un altro testo di *Notti di pace occidentale*, dedicato a Nathan Zac:

Anche questi sono versi di guerra  
composti mentre infuria, non lontano, non vicino  
seduti di sghebo a un tavolo rischiarato da lumi  
mentre cingono le porte di palme  
anche questo è un canto verso un Dio  
che chini lo sguardo su noi vermi e ci travolga  
amati e non amati.  
Non una tregua – un dono  
per questa terra folgorata. (NPO 108)

Scrivono Alessandro Baldacci che nella poetica di Anedda «lo spazio [...] si scopre più soggettivo che oggettivo, più culturale che fisico, più politico che puramente cartografico, e costantemente sottoposto alla trasformazione, nonché, allo stesso tempo, parziale (come ci insegna l'idea di paesaggio) e molteplice». <sup>36</sup> La dicotomia paradossale tra la vicinanza e lontananza dei luoghi di guerra è esemplificata dai primi versi: «versi di guerra/composti mentre infuria, non lontano, non vicino/seduti di sghebo a un tavolo». <sup>37</sup>

<sup>36</sup> ALESSANDRO BALDACCI, *Soglie dell'impermanenza. Lo spazio etico nella poesia di Antonella Anedda*, in G. BASSI et al. (a cura di), *Nulla è ancora profondo*, cit., pp. 87-100: 88.

<sup>37</sup> Forse gioca in questa poesia anche una reminiscenza dei versi del poeta a cui è dedicata: «Sii prudente. La tua vita apri/solo a venti che portano carezza/di lontananza. Sopporta la mancanza, la voce/alza soltanto in notti di solitudine. Sappi/il giorno, il tempo giusto, l'attimo, e non/incalzare. Volgiti a ciò che tace. L'ombra che giace/sotto il guscio di carne sappi benedire, non/nasconderti dentro le parole. *Siedi con sapienza/di verme, raziocinio di lombrico. Non aspettare.*» da un'antologia di poesie di NATHAN ZAC, *Sfavorevole agli addii*, trad. it. ARIEL RATHAUS, Roma, Donzelli 1996, p. 56.

Come spesso in Anedda, gioca qui un'oscillazione continua tra interno – intimo, della casa, a Occidente – ed esterno – guerresco, orientale. Ma i due piani non tardano a concatenarsi, a sovrapporsi.

## 5 GEOGRAFIE MEDIALI E GEOGRAFIE REALI

La visione «arcipelagica», «relazionale», che si traduce in quella «reticolare» dello spazio e del tempo aneddiani, non sono indipendenti dalla presenza di oggetti mediali. Come ha analizzato Matteo Vegetti<sup>38</sup> ne *L'invenzione del globo* – un lavoro che è il prolungamento ideale dell'*Invenzione della Terra* di Franco Farinelli – alla fine del ventesimo secolo si passa dalla concezione di «terra» (intesa come invenzione storica dell'essere umano, una rappresentazione modellata attraverso strumenti concettuali e pratici – cartografia, scienza, geopolitica) a quella di «globo» proprio grazie alla rete mediale: si assiste alla nascita di spazi virtuali, il mondo si estende in nuove distanze che hanno la caratteristica di essere a priori annullate, anche se per lasciar spazio ad una vicinanza dimidiata soltanto acustica e visiva, comunque parziale.

Nella terza sezione, *Occidente*, di *Historiae*, leggiamo questo testo, intitolato (di nuovo) *Confini*:

L'ennesima notizia della strage arriva questa sera  
nell'ora in cui messi gli ultimi panni in lavatrice  
si scoperchiano i letti per dormire.  
Sullo schermo del televisore unica luce nella stanza buia  
scorrono visi morti e morti vivi, lampi di armi,  
corpi nudi e dentro ai calcinacci un cane.  
La storia moltiplica i suoi spettri, li affolla  
ai confini degli imperi nell'era di ferro che ci irradia.  
Ha inizio un assedio senza nome.  
Acque reflue, alluvioni, rocce spaccate  
in cerca di petrolio. Resistono gli schiavi  
intenti a costruire le nostre piramidi di beni. (HIS 497)

In primo luogo, è evidente il rapporto sfumato, il confine oscillante, che c'è tra interno ed esterno: la guerra dell'Oriente *entra* nelle case dell'Occidente attraverso il veicolo dei media. In questo caso, della televisione. La «crasi» geografica e temporale offre una tregua fittizia data dall'idea di essere dalla parte fortunata dello schermo: emerge il tema del naufragio con spettatore, in cui l'io guardante partecipa per via indiretta al dramma che si consuma a qualche centinaio di chilometri dal proprio televisore. Ma i letti occidentali si «scoperchiano» come fossero sarcofagi, non solo perché l'essere al riparo è un privilegio temporaneo, ma perché Anedda non rinuncia a denunciare il colpevole coinvolgimento occidentale nelle guerre in Medio Oriente: «Resistono gli schiavi/ intenti a costruire le nostre piramidi di beni», attraverso la produzione e la vendita di armi, nonché per l'appagamento occidentale dei beni di consumo.

In *Geografie*, questo aspetto di una realtà apparentemente lontana e vissuta come «di riflesso» è molto presente e problematizzato. Ne è un esempio

<sup>38</sup> MATTEO VEGETTI, *L'invenzione del globo*, Torino, Einaudi 2017.

evidente la seguente prosa dal significativo titolo *Come se non fossi io*, in cui la prospettiva Oriente-Occidente è sapientemente invertita:

Era fine agosto. La Turchia è tanto vicina e ciò che è stato inciso nella perfezione delle pietre arriva intatto: anfiteatri, archi, cielo mite. Eppure è anche un cupo agosto di terremoto. Vediamo le case crollare in Italia da una televisione nella stanza numero 5 di un'isola orientale. (Difendici Pitagora con l'inganno dei numeri, dall'irrealtà del reale.) (GEO 108)

«L'irrealtà del reale»: quasi un riferimento al concetto di iperrealtà che Jean Baudrillard sviluppò proprio a partire dalle riflessioni sulla Guerra del Golfo: «quella guerra che tutti avevano visto (o creduto di vedere) nei propri teleschermi davvero, in effetti, non aveva avuto luogo. Al di là dell'immediata zona dei combattimenti, nel Golfo, quella guerra era stata vissuta dall'opinione pubblica appunto in modo virtuale, spettrale».<sup>39</sup>

L'*irrealtà* del terremoto del 2016 si contrappone allo scontro con il reale che avviene invece nel caso del viaggio a Lesbos, dove la poetessa tasta di propria mano l'esodo dei migranti a seguito della guerra civile siriana (scoppiata nel 2011 e ancora in corso):

Siamo arrivati al mattino con un volo che partiva da Roma alle 5 e la prima cosa che ho visto non è stata la laguna, ma una giacca femminile abbandonata sulla strada che a Mitilene, la capitale dell'isola e il suo porto principale, costeggia il mare. [...] A poca distanza c'era un gommone grigio scuro quasi sgonfio e ancora un salvagente. I primi siriani me li ha raccontati la mia amica C. che era andata a chiedere una cartina in un ufficio turistico. Mi ha detto che le avevano chiesto di prenderne una anche per loro perché non volevano entrare. [...] Bene – mi sono detta – la situazione non è drammatica come dicono, possiamo affrontare questi sguardi, andare in vacanza. Mi sbagliavo. Ormai vacanza poteva coincidere solo con la distanza dalle coste turche. (GEO 128)

Il testo si apre con una dislocazione percettiva: l'esperienza attesa dell'arrivo sull'isola greca<sup>40</sup> – quella della «vacanza» – viene immediatamente disattivata da un elemento straniante: una giacca abbandonata, seguita dalla visione di un gommone e di un salvagente. Sono oggetti indiziari, «resti» che rivelano una presenza umana già assente, evocata solo per tracce. Lo spazio turistico entra in frizione con lo spazio della fuga e del naufragio, un'oscillazione continua tra esperienza personale e coscienza collettiva. Una prima forma di razionalizzazione («bene – mi sono detta – la situazione non è

<sup>39</sup> ANDREA CORTELLESA, *Phantom, mirage, fosforo imperiale. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «Carte italiane», 2 (2007), pp. 105-151: 117.

<sup>40</sup> Quella stessa Lesbos descritta in *Geografie* trova un antecedente in *Lesbos 2015*, in *Historiae*: «[...]Potrebbero essere a caccia, se avessero un luogo/dove ritornare, coperte per le ossa e un fuoco/in un camino, fuoco vero non quello che hanno chiamato/fuoco-amico, ignaro come quello di un bambino» in A. ANEDDA, *Historiae*, cit. p. 492.

drammatica come dicono»), si rivela illusoria e viene subito smentita dalla realtà dei fatti. Il testo prosegue:

Oggi, 6 settembre, domenica, so che a Mitilene la polizia ha sparato lacrimogeni per disperdere i migranti che cercavano di imbarcarsi per Atene. Ieri su Al Jazeera hanno mostrato uno sbarco in diretta in una delle spiagge in cui avevamo fatto il bagno. I rifugiati – ammesso che questo termine possa essere usato come ha scritto Hannah Arendt in *We refugees* e che l'Europa sia davvero un rifugio – aumentano di ora in ora. I due bambini affogati con la madre la cui foto gira per tutte le televisioni sono morti nell'unico giorno in cui a nord-est di Lesbos il mare era agitato. (GEO 129)

L'informazione mediatica si intreccia con l'esperienza sensibile del viaggio e delle spiagge frequentate in vacanza. Non si può più dissociare la fruizione estetica del paesaggio dalla violenza che lo attraversa: lo «sbarco in diretta» su Al Jazeera irrompe nel vissuto, rendendo ogni apparente normalità eticamente insostenibile. La coincidenza tra il luogo della balneazione e quello dello sbarco trasforma la vacanza in una forma di complicità involontaria, problematizzando il concetto stesso di «distanza».

Il presente descritto da Anedda finisce quindi per essere un «presente espanso» o «esteso» (GEO 51-52), che prevede una «sincronizzazione»<sup>41</sup> dei tempi. Le Storie, e le Geografie, si accavallano, così le storie e le geografie interne ed esterne al soggetto, anche attraverso il medium. Come scrive Riccardo Donati, «nell'affrontare il succedersi delle epoche, Anedda guarda contemporaneamente a monte e a valle, indietro e dritto davanti a sé. Non affronta la storia come mero passato bensì come ciò che fila il passato col presente: il fluire e rifluire dei tempi che fa di ciascuna epoca una camera d'echi di quel che è stato, di quel che è e sarà».<sup>42</sup> Infine, il riferimento ad Arendt introduce un grado ulteriore di riflessione: se l'Europa è (o non è) davvero un rifugio, il concetto stesso di rifugiato viene destabilizzato. Anedda recupera la lezione arendtiana per interrogare la fragilità della condizione giuridico-politica dei migranti, sottolineando la frattura tra il nome legale e l'esperienza reale della fuga. D'altronde il ritmo del Novecento è quello «degli inseguiti»:<sup>43</sup> «nel buio inverno delle sopraffazioni, lo scalpaccio dei profughi di cento anni or sono fa lo stesso rumore di quello dei civili in fuga alla fine della parabola del secolo», dando luogo ad una «sintesi rivelatrice: l'incontro (spesso fortuito) con un evento in cui i tempi coagulano e gettano la maschera».<sup>44</sup>

La dialettica che si instaura tra realtà e televisione risponde alla necessità etica di documentare il vero, senza cedere al tragico, ma riconoscendolo con-

<sup>41</sup> C. VERBARO, *Il sangue e il corallo*, in G. BASSI et al. (a cura di), *Nulla è ancora profondo*, cit., pp. 33-48: 42.

<sup>42</sup> R. DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 66.

<sup>43</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Una musica diversa*, in FRANCO BUFFONI (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Marcos y Marcos, Milano, pp. 325-332: 328.

<sup>44</sup> R. DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit., pp. 67-68.

sapevolmente. Un principio che ci sembra guidare Anedda nella descrizione delle scene proposte dalla storia è quello tacitiano e, prima ancora, erodoteo, dell'*autopsia*:<sup>45</sup> il vedere in prima persona. Assieme ad esso, i principi dell'asciuttezza e della precisione, come è stato notato dalla critica in più occasioni,<sup>46</sup> tipica anch'essa di Tucidide e Tacito, contribuisce a creare un'aura di attonito silenzio, di constatazione «oggettiva», nella descrizione degli eventi: «chi scrive ha visto, è in qualche modo uno storico»<sup>47</sup> e «chi stende il suo rapporto sul mondo, deve farlo su un foglio comune, con un inchiostro qualsiasi, dire ciò che è con esattezza».<sup>48</sup> Il posizionamento enunciativo dell'autrice si manifesta con lucidità: ella prende parola in quanto donna bianca, occidentale, consapevole di trovarsi in una condizione di privilegio che le consente di trovarsi in luoghi in cui, simultaneamente, altri esseri umani muoiono. Si tratta al contempo di un'accusa e di un'autoaccusa, ma soprattutto di una presa di coscienza etica che interpella direttamente chi osserva o legge. In tal senso, la dichiarazione si configura come un appello alla responsabilità percettiva, nella misura in cui, per riprendere un'affermazione di Simone Weil cara ad Anedda, «ogni volta che facciamo attenzione distruggiamo il male in sé».<sup>49</sup>

## 6 CONCLUSIONE: L'OSCILLAZIONE GEOGRAFICA, UNA POSIZIONE ETICA

Lungo la nostra trattazione, abbiamo provato a mostrare che in Anedda le mappe e i confini assumono un ruolo centrale non solo come temi, ma come veri e propri dispositivi di senso, cioè permettono la creazione di un significato attraverso l'unione inestricabile di una forma e di un tema. Partendo

<sup>45</sup> Erodoto è, d'altronde, un altro degli storiografi – assieme a Tucidide e Tacito – che vengono evocati da Anedda in più occasioni. Tacito è direttamente citato nello stesso titolo di *Historiae*, nonché in alcuni testi, così come in altri di *Notti di pace occidentale*. Tucidide è indirettamente ripreso: ispiratore della storiografia tacitiana, la «precisione» cara ad Anedda viene dalla sua ἀκριβεία, in cui egli riprende anche l'*autopsia* erodotea: «I fatti concreti degli avvenimenti di guerra non ho considerato opportuno raccontarli informandomi dal primo che capitava, né come pareva a me, ma ho raccontato quelli a cui io stesso fui presente e sui quali mi informai dagli altri con la maggior esattezza possibile» in TUCIDIDE, *La guerra del Peloponneso*, trad. it. CLAUDIO MORESCHINI, Boringhieri, Torino 1963, p. 46. L'*autopsia* appare, in Anedda, anche citata in epigrafe – da *Nox* di Anne Carson – in FELICE CIMATTI e ALEX PAGLIARDINI (a cura di), *Abbecedario del reale*, Macerata, Quodlibet 2019 – nel testo del lemma di cui si è occupata la poetessa, *Buco*: «Autopsia è un termine usato come testimonianza oculare di date o episodi da parte degli storici per rendere il loro parere più autorevole. L'*autopsia* è l'odore del nulla», p. 21.

<sup>46</sup> In R. DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 15, e in MASSIMO NATALE, *Autoritratto con libro di Tacito*, in ID. *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet 2023, pp. 149-180.

<sup>47</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Il destino della poesia*, in GIULIO FERRONI (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Treccani 2018, pp. 822-8: 823.

<sup>48</sup> EAD., *Cosa sogno gli anni. Saggi e racconti*, Roma, Fazi 1997, pp. 64-5.

<sup>49</sup> EAD., *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli 2009, p. 94.

dall'«arcipelago» – metafora di spazi interconnessi e frammentati – si è visto come l'opera aneddiana non celebri l'isola nella sua marginalità, ma piuttosto ne sveli la potenzialità di nodo relazionale storico, linguistico, culturale, anche attraverso la sua rappresentazione cartografica. Il doppio statuto della carta-mappa, affrontato nella seconda parte, mette a fuoco il suo carattere ambivalente: da un lato rassicurante e astrattivo, capace di allontanare l'ansia dello spazio attraverso l'illusione di oggettività e ordine; dall'altro inquietante, perché rivela la distanza tra rappresentazione e realtà vissuta, svelando il carattere ideologico e storico della cartografia.

L'analisi dei confini, intesi sia come linee geopolitiche sia come soglie formali tra prosa, poesia e media, ha rivelato il costante oscillare tra Oriente e Occidente, interiorità ed esteriorità. I testi di *Isolatria*, *Notti di pace occidentale*, *Geografie* e *Historiae* si configurano quindi come prove di attraversamento, dove la soglia si fa occasione per decostruire identità impermeabili e favorire un incontro con l'alterità. Infine, l'indagine sugli rappresentazioni medialità ha posto in rilievo la capacità di Anedda di usare la parola scritta per raccontare la visione televisiva e giornalistica: un movimento che mette in dialogo registro lirico e reportage, ribadendo ancora una volta la dimensione etico-politica della sua scrittura.

In conclusione, l'itinerario qui delineato conferma che mappe e confini non restano sfondo passivo ma diventano elementi costitutivi di una poetica della relazione,<sup>50</sup> il cui scopo è quello di «impegnarsi in un lavoro di servizio a vocazione oblativa: mettere la sordina all'«io» per farsi camera d'echi, riso- nante delle voci d'ogni latitudine ed epoca che un diaframma insonorizzante, la parete d'acqua della morte, separa da chi si trova qui, adesso».<sup>51</sup>

Se «la geografia si istituisce come scienza attraverso il dubbio e l'errore»,<sup>52</sup> allora il poeta la istituirà disegnando e collegando luoghi su una carta, cancellandoli, poi ritracciandoli di nuovo, leggermente o sostanzialmente mutati. Insomma: attraverso un'oscillazione della penna, un farsi e disfarsi delle relazioni, e un mutamento della propria prospettiva.

---

<sup>50</sup> Senz'altro si prende spunto da ÉDOUARD GLISSANT, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard 1990.

<sup>51</sup> R. DONATI, *Apri gli occhi e resisti*, cit., p. 70.

<sup>52</sup> I. CALVINO, *Il viandante nella mappa*, cit., p. 430.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANEDDA, ANTONELLA, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli 2009.
- EAD., *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza 2013.
- EAD., *Il destino della poesia*, in FERRONI, GIULIO (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Treccani 2018, pp. 822-8.
- EAD., *Buco*, in CIMATTI, FELICE e PAGLIARDINI, ALEX GIULIO (a cura di), *Abbecedario del reale* Quodlibet 2019, pp. 21-23.
- EAD., *Salva con nome. Dialogo con Riccardo Donati*, 4 febbraio 2021, url [https://www.youtube.com/watch?v=xVQNooW-UNk&t=961s&ab\\_channel=DFCLAMUniversit%25C3%25AodiSiena](https://www.youtube.com/watch?v=xVQNooW-UNk&t=961s&ab_channel=DFCLAMUniversit%25C3%25AodiSiena) (ultima consultazione il 23 luglio 2025).
- EAD., *Geografie*, Milano, Garzanti 2021.
- EAD., *Una musica diversa*, in BUFFONI, FRANCO (a cura di), *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Milano, Marcos y Marcos 2022, pp. 325-332.
- EAD., *Tutte le poesie*, Milano, Garzanti 2023.
- BARDAZZI, ADELE, *Textile poetics of entanglement. The works of Antonella Anedda and Maria Lai*, in «Polisemie», III (2022), pp. 81-115.
- BELLO, CECILIA, *Fare del proprio guscio un cielo*, in LAURA BARDELLI et al. (a cura di), «*La sintassi del mondo*». *La mappa e il testo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina 2022, pp. 477-498: 480.
- BERGAMIN, MADDALENA, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 8 (2017), pp. 109-132.
- EAD., *Poesia come isola: una lettura psicoanalitica della geografia di Antonella Anedda* in «Rthesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature», 8, 2 (2017), pp. 76-90.
- BONGIORNO, ANDREA: *Dal paesaggio antropocentrico al paesaggio antropoceno: La carticità della poesia contemporanea*, in «*Italian Studies*», 79, 4 (2024), doi <https://doi.org/10.1080/00751634.2025.2452773> (ultima consultazione 23 luglio 2025).
- BORIA, EDOARDO, *La concretezza dell'immaginario e i poteri della carta geografica*, in «Polemos», 2, 2018, pp. 15-38.
- BORIO, MARIA, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio 2018.
- CALVINO, ITALO, *Il viandante nella mappa*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. 2, Milano, Mondadori 1995, pp. 426-433.
- COLLOT, MICHEL, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti 2014.
- CORTELLESA, ANDREA, *Phantom, mirage, fosforo imperiale. Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «*Carte italiane*», 2 (2007), pp. 105-151.
- DONATI, RICCARDO, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci 2020.
- ID., *Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve)*, in *Testimoni di se stessi. Statuti dell'io nella poesia contemporanea*, «*L'ospite ingrato*», II (2022), pp. 89-104.
- FARINELLI, FRANCO, *L'invenzione della terra*, Palermo, Sellerio 2007.
- ID., *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi 2009.

- FIorentino, FRANCESCO e GIANLUCA PAOLUCCI (a cura di), *Letteratura e cartografia*, Milano, Mimesis 2017.
- FIorentino, FRANCESCO e SOLIVETTI, CARLA (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*, Macerata, Quodlibet 2013.
- FOUCAULT, MICHEL, *Des espaces autres*, in ID., *Dits et Ecrits 1954-1988*, vol. IV 1980-1988, Paris, Gallimard 1980, pp. 752-762.
- GLISSANT, ÉDOUARD, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard 1990.
- ITALIANO, FEDERICO e MASTRONUNZIO, MARCO (a cura di), *Geopoetische. Studi di geografia e letteratura*, in Milano, Unicopli 2011, pp. 11-41.
- MAGRELLI, VALERIO, *Disturbi del sistema binario*, in ID., *Le Caviglie*, Torino, Einaudi 2018.
- MARCHISOTTI, CAMILLA, *Topofreniche e straniere: le Geografie di Antonella Anedda*, in «L'Ulisse», 24 (2021), pp. 188-204.
- MORANTE, ELSA, *La Storia*, Torino, Einaudi 1974.
- NATALE, MASSIMO, *Autoritratto con libro di Tacito*, in ID., *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, Macerata, Quodlibet 2023, pp. 149-180.
- Nulla è ancora profondo. Studi sull'opera di Antonella Anedda*, BASSI, GIULIA, et al. (a cura di), «Polisemie», IV (2023).
- OTTONELLO, FRANCESCO, *Isolatria. Una possibilità di lettura postcoloniale dell'opera di Antonella Anedda*, «Medium poesia», 21 ottobre 2021, url <https://www.mediumpoesia.com/isolatria-una-possibilita-di-lettura-postcoloniale-dellopera-di-antonella-anedda/>, ultima consultazione 23 luglio 2025.
- PEREC, GEORGES, *Espaces d'espaces*, Paris, Galilée 1974.
- SERMINI, SARA, *Antonella Anedda, scendere in superficie*, «Antinomie», 23 gennaio 2022 url <https://antinomie.it/index.php/2022/01/23/scendere-in-superficie/> ultima consultazione 23 luglio 2025.
- TUCIDIDE, *La guerra del Peloponneso*, trad. it. di MORESCHINI, CLAUDIO, Torino, Boringhieri 1963.
- VEGETTI, MATTEO, *L'invenzione del globo*, Torino, Einaudi 2017.
- WESTPHAL, BERTRAND, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit 2000.
- ZAC, NATHAN, *Sfavorevole agli addii*, trad. it. di RATHAUS, ARIEL, Roma, Donzelli 1996.
- ZORAT, AMBRA, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale* [tesi di dottorato], Université Paris IV Sorbonne-Università di Trieste, 2009.



## PAROLE CHIAVE

Antonella Anedda; geografia; mappa; confine



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Martina Mileto è dottoranda presso Sorbonne Université, dove svolge attività di insegnamento e codirige l'Équipe des Jeunes Italianistes (Erjis). La sua tesi, seguita dal Prof. Davide Luglio, si intitola *Une « poétique de l'exté-*

riorité ». *Nouvelles formes de l'engagement dans la poésie de Anedda, Magrelli et Valduga*. Ha pubblicato studi dedicati a questi e ad altri autori e autrici contemporanei in diverse riviste italiane e francesi. I suoi interessi di ricerca riguardano la poesia italiana ed europea della seconda metà del Novecento, anche in prospettiva comparata e di genere, con particolare attenzione ai temi dell'impegno, della transmedialità, della traduzione e della mondialità.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARTINA MILETO, *Le geografie oscillanti: mappe etiche e mappe cartografiche nell'opera di Antonella Anedda*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





# MODERN LANDSCAPES, MODERN SPACES

## LA PROSPETTIVA CLASSICISTICA DI ANEDDA

MICHELA DAVO – *Università di Siena*

Muovendo da un'ottica interna alla storia dei generi letterari, il saggio approfondisce alcuni compromessi siglati tra la poesia e il mondo della prosa. Mentre su un piano teorico gli esiti per molti versi problematici dell'incontro sono ancora oggi testimoniati da un uso ambivalente dei termini «paesaggio» e «spazio», le esperienze più direttamente riconducibili al «classicismo lirico moderno» recano traccia di adeguamenti sintomatici di un conflitto non del tutto sanato. In entrambe le direzioni, l'opera di Anedda costituisce un punto d'osservazione privilegiato.

Approaching the subject from within the history of literary genres, this essay explores several key compromises forged between poetry and the world of prose. At a theoretical level, the problematic outcomes of this encounter continue to manifest themselves in the ambivalent usage of the terms «landscape» and «space». The literary works most closely associated with «Modern Lyric Classicism» similarly exhibit traces of symptomatic negotiations, reflecting an unresolved underlying tension. In both directions, the work of Anedda constitutes a privileged point of observation.

### I CLASSICISMO E MONDO DELLA PROSA

«A interessarci è sempre solo la conformazione specifica delle cose, mentre lo spazio o la spazialità come tali sono bensì una condicio sine qua non di quelle forme, ma non costituiscono ad alcun titolo la loro essenza propria, né sono il fattore da cui procedono», scrive Simmel parlando della percezione moderna dello spazio.<sup>1</sup> Una tra le possibili spiegazioni pratiche di questa idea è offerta dalla storia dei rapporti intrattenuti dalla poesia con il paesaggio tecnico, a lungo osteggiato per la sua «conformazione» esteriore, difficile da nominare, e infine accettato in quanto «spazio» sottoponibile a processo lirico. Ma se questo costituisce l'esito a noi più prossimo di un processo lento e tormentato, i compromessi che lo hanno reso possibile restano evidenti nelle poetiche che conservano un rapporto con la tradizione, e soprattutto in quelle ascrivibili all'ordine del «classicismo lirico moderno».<sup>2</sup> Tra queste, il caso di Antonella Anedda è particolarmente rilevante perché ha saputo costruire un io lirico fortemente credibile, saldo nella propria prospettiva ideologica-esistenziale, tale per cui, se il campo della poesia contemporanea venisse diviso secondo la tassonomia tradizionale, non sarebbe difficile da collocare nel solco del petrarchismo. Si tratta chiaramente di una somiglianza di famiglia vaga, lontana da effettivi rapporti di filiazione linguistica; eppure, in que-

<sup>1</sup> GEORG SIMMEL, *Sociologia dello spazio* (1903), in ID., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti, Torino, Einaudi 2020, pp. 32-82. L'espressione «mondo della prosa» è di derivazione hegeliana (GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica. Secondo l'edizione di H. G. Holzbo*, con le varianti delle lezioni del 1820/21, 1823, 1826, testo tedesco a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di Francesco Valagussa, Milano, Bompiani 2012, p. 490).

<sup>2</sup> GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino 2005, pp. 187-189 (cit. a p. 189, corsivo nel testo); si veda inoltre la versione aggiornata del saggio: ID., *On Modern Poetry*, translated by Zakiya Hanafi, Cambridge (MA), Harvard University Press 2022, pp. 186-187. Formula e concetto erano già stati anticipati in ID., *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos 2002.

sto senso, ben più verosimile di un'altrettanto ideale genealogia dantesca, che avrebbe richiesto maggiori escursioni tonali, la commistione tra alto e basso, e quella che Contini ha chiamato la «poliglottia degli stili».<sup>3</sup> Al netto di qualche innegabile ampliamento del vocabolario poetico, la lirica di Anedda invece rifiuta la nominazione prosaica diretta o la contempla solo a fronte di un movimento di astrazione molto alto, che connota le tessere lessicali come mere presenze e le preserva dal rischio di sembrare specificazioni di marca dantesca.<sup>4</sup> Versi come «L'aria era ferma tra le navate / e calda di termosifone tra i letti / il tempo di nuovo senza inizio né fine» (*Con il cuore pieno di freddezza*, rr. 36-38), «sono i tonfi, le grate d'ascensore / a battere un tempo sconosciuto» (*Hanno raccolto le lampade*, rr. 32-33) e «Nella radio ronzia l'inferno» (*Nel freddo* (II), v. 7) o ancora «Quando sembra che la memoria di lei sia spenta / eccola tornare in un suo doppio / mentre spinge un carrello in un supermercato, / sola, nel carico di luci, / con le mani che sono quelle di un'altra / e il viso che traluce in un bagliore / tra i barattoli di vetro sui ripiani» (*Eppure*, vv. 1-7) accolgono la contingenza alla stessa maniera, vale a dire inserendola in un quadro rarefatto, usandola per fare metafora ma senza cercare effetti di ironia e restando, nella maggior parte dei casi, entro i confini della parafrasabilità.<sup>5</sup> Da un punto di vista tematico, invece, mondo della prosa e oggetti tecnici sono in certi casi smorzati dalla compresenza di elementi appartenenti alla sfera naturale («Sullo schermo del televisore / sono comparse stelle ghiacciate, / sciame di falene in viaggio verso il mare», *Notizie meteo. Notte*, vv. 4-6; «L'aria della metropolitana mi ruota nel petto e nella testa come la tromba marina che oggi si è abbattuta sul litorale», *L'aria della metropolitana mi ruota nel petto*, rr. 1-2; «e i colori dei rottami e della plastica li diresti / dalie, vasi di basilico tra i muri», *Coro*, vv. 10-11), legati alla storia dell'arte («Dall'autobus (pensando all'affresco di Andrea Orcagna / sulla peste di Firenze del 1300)» *Dall'autobus*, vv.1-2) o alla dimensione domestica («con il televisore acceso che fa luce come un camino», *Il mondo alle porte delle nostre case*, v. 3), e di estrazione mitica («Poco distanti da qui, oltre i palazzi di periferia, / i Campi Elisi / fitti di finestre con le tovaglie stese», *Ore 11.50 21 settembre 2002*, vv. 8-10).<sup>6</sup> In altri momenti, gli elementi prosaici interpretano uno spartito già noto alla poesia barocca, trovando giustificazione sia nella sintonia con alcuni concetti classici, universali (come il tempo, la memoria) sia palesando uno *status* di minorità nei loro confronti (l'«insalvabile» di *Nuvole, io*, v. 18).<sup>7</sup> E ancora, a volte l'occasione quotidiana è sì separata dal momento meditativo, ma lo promuove, anche solo introducendo una chiusa sentenziosa (*Ordinateur* o *Non riesco a sentirti*).<sup>8</sup> Ma il mondo della

<sup>3</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi 1979, pp. 169-192, p. 171.

<sup>4</sup> Cfr. CLAUDIA CROCCO, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (2015), Roma, Carocci 2018, p. 197.

<sup>5</sup> Nei primi due casi, trattandosi di componimenti prosimetrici, si fa riferimento alla numerazione delle righe (si adotta la medesima strategia in tutti i casi analoghi); cfr. ANTONELLA ANEDDA, *Tutte le poesie* (2023), prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti 2025, pp. 40, 79, 494, 515.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 414, 441, 307, 177, 312, 214.

<sup>7</sup> Ivi, p. 476.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 225, 436.

prosa compare pure in processi di comparazione, interpretando la parte dell'elemento connotato negativamente («Può bastare per il dubbio di esistere davvero / mentre l'albergo annega dentro un'autostrada / e i prati sono neri come gomme di camion», *Altre notizie*, rr. 7-9).<sup>9</sup>

Una fisionomia di questo tipo, che trova nuovo sostegno in ulteriori strategie di neutralizzazione della materia prosaica tecnica, riflette una postura autoriale, un'idea di letteratura e un modo preciso di vedere le cose.<sup>10</sup> Come ogni posizione rigorosa, il codice di Anedda mostra con particolare chiarezza il confine che corre tra il materiale accolto e quello occultato: se sondare le ragioni della spartizione e le forme assunte dal rimosso può essere in prima istanza un esercizio legato allo specifico profilo autoriale, ripercorrere i motivi che hanno orientato la distinzione apre le porte a questioni teoriche più ampie. Contemplando la contingenza della vita quotidiana ma disincarnandola e muovendosi al di sopra, Anedda riesce per esempio a mettere tra parentesi le conseguenze dello sviluppo industriale, mantenendo un rapporto classicistico con il paesaggio o più in generale con lo sfondo. I compromessi e gli stridori che una scelta simile comporta, ormai a valle delle concessioni garantite dalla svolta moderna della poesia, sono implicitamente dichiarati dal tipo di attenzione che la critica ha riservato all'argomento. Da un lato la maggior parte degli studi finora condotti si è concentrata sul paesaggio naturale, al più scarsamente antropizzato e inserito nell'alveo della scienza geografica o legato alle rappresentazioni artistiche, perché è effettivamente quello lo scenario dominante nel *corpus* poetico di Anedda; dall'altro, la schizofrenia terminologica cui di volta in volta la critica è ricorsa per parlare degli ambienti lirici presi nel loro complesso è sintomatica di una vischiosità di fondo, che si è tradotta nella difficoltà di far aderire gli argomenti a dei concetti prestabiliti. L'uso sinonimico delle parole «luogo», «paesaggio», «spazio» ha rappresentato un compromesso per molti versi inevitabile e per altri suggerito dalla stessa Anedda, che in sede poetica e in sede saggistica fa un uso dei termini diverso e non sempre coerente.<sup>11</sup> Nel giro di tre anni sono state per esempio numerose le proposte nomenclatorie avanzate a proposito di *Geografie*, l'opera che ha forse suscitato la discussione più viva sull'argomento. Nel 2021 Camilla Marchisotti ha suggerito di considerare i posti del libro dei «luoghi», in sintonia con gli studi di Robert T. Tally e con delle categorie («space» e

<sup>9</sup> Ivi, p. 419.

<sup>10</sup> Sono parimenti indizio di classicismo il ricorso agli endecasillabi e a una forma di verso libero non dimentica della tradizione: sulla metrica di Anedda si vedano Andrea Afribo, *Antonella Anedda*, in Id., *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007, pp. 183-203 (in particolare le pp. 186-189); Riccardo Donati, *Lingua/Limba*, in Id., *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci 2020, pp. 84-95 e specialmente le pp. 92-93; Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci 2010, p. 256.

<sup>11</sup> Tra gli studi che affrontano i tre concetti nell'opera aneddiana si segnalano almeno ELOISA MORRA, *Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, «Italianistica», XL, 3, 2011, pp. 167-184 e CATERINA VERBARO, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, «Arabeschi», 5, 2015, pp. 23-35; fra le indagini più esplicitamente legate al tema naturale in Anedda si ricordano invece MAURO CANDILORO, *La poesia aneddiana come respiro pastorale*, «L'Ulisse», 24, 2021, pp. 205-213 (alle pp. 206-208 viene inoltre toccata la questione dello spazio) e NICCOLÒ SCAFFAI, *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, «Oblio», XII, 46, 2022, pp. 205-218, pp. 215-216.

«place») riconducibili a Yi-Fu Tuan.<sup>12</sup> Nello stesso anno, intercettando un'intuizione aneddiana, Riccardo Donati ha parlato invece di «prose-paesaggio».<sup>13</sup> Non molto tempo dopo, nel numero del 2023 che la rivista «Polisemie» ha dedicato ad Anedda, la critica è parsa ulteriormente scissa: Giancarlo Alfano ha preferito l'espressione «geografie plurali», mentre Alessandro Baldacci e Giulia Bassi hanno adottato sin da subito il termine «spazio», in un caso facendone un uso basato sulla centralità assunta da chi nel testo dice io e nell'altro ricorrendo a molte sotto-categorie («ambienti raffigurati», «spazi pittorici», «spazi reali», «paesaggi rappresentati», «spazio cosmico e infinito», «spazio geografico», «spazio umano»<sup>14</sup>).

## 2 TERMINI E CONCETTI: ALCUNE INCONGRUENZE

Al di là delle particolarità che lo contraddistinguono e delle specifiche idiosincrasie, il caso aneddiano ha ereditato una confusione promossa, all'interno della storia dei generi letterari e del frasario della critica letteraria, tanto dall'avvento di un nuovo tipo di paesaggio quanto dalla svolta soggettivistica. Sul primo fronte la rivoluzione industriale, in grado di mutare radicalmente un mondo che fino a quel momento non aveva affrontato o subito trasformazioni di analoga incidenza, ha spinto le forme d'arte a un duplice problema, vale a dire stabilire strategie e forme d'inclusione di un nuovo a cui bisognava dare un nome. I generi letterari hanno reagito in modo eterogeneo, il poema riscoprendo nella declinazione didascalica uno strumento al contempo di legalizzazione e di sorveglianza della materia moderna; la poesia di stile alto continuando a vedere nell'ambiente naturale o al massimo agreste il proprio scenario d'elezione e trovando nella nobilitazione stilistico-lessicale una via che consentisse la descrizione seria del paesaggio tecnico; il romanzo finendo per far coincidere la propria linea più prestigiosa con il racconto del mondo della prosa e con un rappresentazione esibita del rapporto tra l'indi-

<sup>12</sup> «I testi di *Geografie* si configurano come luoghi proprio nella misura in cui, secondo la definizione di Tuan, costituiscono delle pause, all'interno delle quali – prima con lo sguardo e con gli altri sensi, successivamente con la memoria e infine con la scrittura – si può sostare, provando a orientarsi, a impostare relazioni e a costruire significati» (CAMILLA MARCHISOTTI, *Topofreniche e straniere: le Geografie di Antonella Anedda*, «L'Ulisse», 24, 2021, pp. 188-204, p. 191).

<sup>13</sup> «*Geografie* di Antonella Anedda è un mosaico composto da centocinquantuno tessere, prose-paesaggio [...]», RICCARDO DONATI, *Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altrove*, «L'ospite ingrato», 11, 2022, pp. 89-104, pp. 89 e 94 (ma cfr. già, nel 2021, ID., *Interminati spazi e indistinti io. Su Geografie di Antonella Anedda*, url <https://www.leparoleeleleco.se.it/interminati-spazi-e-indistinti-io-su-geografie-di-antonella-anedda/>; ultima consultazione il 10 settembre 2025); si veda inoltre un dialogo tra Anedda ed Elisa Biagini in cui si legge: «Molto bella l'equazione pagina-paesaggio» (ANTONELLA ANEDDA, ELISA BIAGINI, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere 2021, p. 46).

<sup>14</sup> Cfr. GIANCARLO ALFANO, *Geografie. La scrittura come esercizio*, «Polisemie», IV, 2023, pp. 23-32, p. 25; ALESSANDRO BALDACCIO, *Soglie dell'impermanenza. Lo spazio etico della poesia di Antonella Anedda*, pp. 87-100, p. 88; GIULIA BASSI, *La caduta di Icaro. Su spazi e forme in Geografie di Anedda*, pp. 49-66, pp. 49, 51, 52-53, 55.

viduo e il suo contesto.<sup>15</sup> Al contempo in sede teorica, a partire dalle sue prime attestazioni (con Jean Molinet, con Vasari in Italia) e poi dagli studi di Henry Home negli *Elements of Criticism*, Kant, Schiller, Humboldt, Schelling, Burckhardt, il termine «paesaggio» è rimasto perlopiù legato alla dimensione estetica del mondo naturale o semmai campestre.<sup>16</sup> Dall'inizio del Novecento fino a oggi, il concetto non ha subito particolari stravolgimenti:

I [...] con che diritto si può far valere come qualità intrinseca del paesaggio stesso, che è solo un complesso di cose naturali inanimate, quell'intonazione che è solo un moto dell'emotività umana? Quel diritto non sussisterebbe se davvero il paesaggio non fosse che una mera compresenza di alberi, colline, corsi d'acqua e pietre. Il paesaggio, però, è già di per sé una formazione spirituale, non si può mai toccare o attraversare a piedi come se fosse una realtà meramente esteriore, perché vive della forza unificante dell'anima umana e solo di quella, come un intreccio tra la datità del reale e la nostra attività creatrice, un intreccio che nessun paragone puramente meccanico può sperare di esaurire in maniera adeguata. Nella misura in cui il paesaggio possiede la sua oggettività di paesaggio solo in quanto soggiace alla giurisdizione della nostra capacità formatrice, l'elemento dell'intonazione atmosferica, inteso come espressione particolare o dinamica specifica di quel lavoro della forma, costituisce un dato pienamente oggettivo.

II È su questa scissione tra la natura della vita terrestre e la natura della scienza (inclusiva della prassi sociale che ne deriva) che si fonda storicamente e materialmente la scoperta della natura come paesaggio estetico. Il paesaggio estetico è la natura della vita terrestre (inespressa nella concettualità della scienza) nel suo rapporto con la soggettività [...].

III Il vero paesaggio [...] ci eleva al di sopra del quotidiano e confina con la poesia. [...] È un tesoro del passato, della storia, della cultura e della tradizione, della pace e della libertà, della felicità e dell'amore, del riposo in campagna, della solitudine e della salute ritrovata in rapporto alla frenesia del quotidiano e ai rumori della città [...].

<sup>15</sup> Si tratta chiaramente di un tentativo di sintesi: è ad esempio vero che fino a una certa soglia cronologica poesia e prosa sembrano condividere una preferenza tematica. A cavallo tra Settecento e Ottocento, il *roman personnel* ha sì accolto «la contingenza multiforme della vita personale, l'accidentalità della biografia privata», ma lo ha fatto mantenendo inizialmente un rapporto privilegiato con il paesaggio naturale, rintracciabile anche nella gamma di esperienze a vocazione autobiografica che lo avevano percorso (cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino 2011, cit. a p. 232).

<sup>16</sup> È peraltro interessante che le lingue germaniche abbiano di fatto riassetato il significato originario di *Landschaft*, *Landschap*, *Landscape* su quello di un neologismo più tardo, legato alla radice «paese» (*paysage*, *paesaggio*, *paysage*): CARLO TOSCO, *Il paesaggio come storia*, Bologna, il Mulino 2007, pp. 22-24; MICHAEL JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino 2009, specialmente alle pp. 15-47; PAOLO D'ANGELO, *Introduzione*, in *Estetica e paesaggio*, a cura di Paolo D'Angelo, Bologna, il Mulino 2009, pp. 7-38, pp. 9-11.

IV P = S + N. Il paesaggio rimanda – ciò risulta subito da questa formula – a tre fattori essenziali o condizioni *sine qua non*:  
 a un soggetto (nessun paesaggio senza soggetto);  
 alla natura (nessun paesaggio senza natura);  
 a una relazione tra i due, soggetto e natura, indicata dal segno «+»  
 (nessun paesaggio senza *contatto, legame, incontro* tra il soggetto e la natura).

Quella proposta è, naturalmente, una selezione: il primo passo è tratto da *Philosophie der Landschaft* (1913) di Simmel, il secondo da alcune lezioni tenute da Joachim Ritter nel semestre estivo del 1962, il terzo da *Die «Landschaft» der Sprache und die «Landschaft» der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien* (1970) di Gerhard Hard e l'ultimo da *Paesaggio* (2009) di Michael Jakob, pubblicato per la prima volta in lingua francese nel 2008.<sup>17</sup> L'escursione cronologica è notevole non solo in senso stretto, correndo tra lo studio di Simmel e quello di Jakob quasi cento anni, ma soprattutto perché si estende su un perimetro temporale che più di altri ha conosciuto un'accelerazione del progresso e, di conseguenza, delle trasformazioni paesaggistiche. Eppure, a legare i quattro studi non è solo la medesima dipendenza dalle logiche romantiche (in nessun caso è possibile parlare di «paesaggio» senza fare riferimento al mondo naturale e alla soggettività degli individui), ma anche il trattamento riservato a ciò che si configura come altro rispetto al paesaggio, vale a dire il mondo prosaico tecnico nelle sue declinazioni più concrete. Simmel colloca il sentimento del paesaggio in epoca moderna perché lo lega all'autonomia acquisita dalle singole entità e all'interruzione di un'idea unitaria di natura: sono, in negativo fotografico, i medesimi aspetti che dieci anni prima, in *Die Großstädte und das Geistesleben*, aveva ritenuto portati all'estremo dalla vita metropolitana. Con più concretezza di Simmel e meno antagonisticamente di Hard, Ritter ritiene la scoperta del paesaggio possibile a patto di una condizione preesistente: per chi la osserva, la natura non deve rappresentare più il proprio circostante, bensì essere un oggetto esterno. Nell'ultimo capitolo del proprio studio, da una prospettiva più contemporanea, Jakob inverte gli addendi e problematizza così l'innalzamento della città a ruolo di paesaggio: «Per far parte del paesaggio o divenire paesaggio, la città esige da parte del soggetto che guarda il distacco, la condivisione visiva di un territorio contemporaneamente urbano e antiurbano».<sup>18</sup>

Ora, a rendere problematica la ricerca di una parola che racchiuda i luoghi menzionati da Anedda in *Geografie* non è soltanto il fatto che alcuni siano naturali e altri artificiali, paesaggi in senso stretto o ambienti cittadini. Formule come «paesaggio urbano» o «paesaggio tecnico moderno» anche se sono in linea teorica illegittime potrebbero per esempio avviare a un aspetto

<sup>17</sup> GEORG SIMMEL, *Filosofia del paesaggio*, in ID., *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, cit., pp. 329-341, p. 339; JOACHIM RITTER, *Estetica e modernità. Lezioni di estetica filosofica (1947/48 e 1962)*, traduzione e cura di Tonino Griffero e Micaela Latini, Milano, Christian Marinotti 2013, p. 149. La nota di Gerhard Hard si legge, tradotta, in M. JAKOB, *Il paesaggio*, cit., pp. 21-22, p. 21; nello stesso volume, alle pp. 30-31, si trova la quarta citazione.

<sup>18</sup> M. JAKOB, *Il paesaggio*, cit., p. 130; si veda anche la considerazione a p. 105: «La distruzione, la ferita territoriale inflitta alla natura dall'industrializzazione, genera un dualismo radicale, con da un lato il buon vecchio paesaggio, cresciuto secolo dopo secolo, e dall'altro i nuovi non-luoghi, prodotti dalla civilizzazione di meccanica e tecnologica, luoghi esteticamente ignorati e rimossi», corsivo nel testo.

del problema, provando a nominare porzioni di mondo che hanno gradualmente acquistato un posto sempre più importante nella vita degli individui.<sup>19</sup> Si tratterebbe però di una soluzione formale, capace di distinguere in categorie l'ambiente, ma insufficiente a rendere conto di un aspetto comune: tutti i luoghi di *Geografie*, tanto la Maddalena quanto la Victoria Station di Londra, fanno parte del libro perché condividono una specifica caratteristica, rimossa dal lessico scientifico, accolta da Anedda in prosa (certo con tutti i crismi di una prosa votata al lirismo) e passata attraverso il filtro stilistico in poesia. Sul piano storico, a voler ridurre all'osso la questione, la letteratura ha iniziato a intercettare il problema nel passaggio da un «transcendental autobiographism» a un «differential autobiographism».<sup>20</sup> Mentre era pacifico che il mondo naturale venisse assunto come riflesso di un «Weltordnung», il fatto che lo stesso potesse diventare specchio dell'interiorità individuale ha aperto le porte a possibilità inedite.<sup>21</sup> In termini più pratici, nel momento in cui si è sostituita un'idea di stampo wertheriano a quella attiva nel Petrarca del Monte Ventoso, per cui il mondo naturale rifletteva uno schema cosmico, divino e spirituale, si è anche legittimata, se non altro sul piano normativo, la narrazione lirica e tragica del mondo prosaico.<sup>22</sup> Preannunciando le peculiarità del romanticismo tedesco, e più tardi influenzando l'ideazione dell'*Infinito* leopardiano, nel 1774 Goethe non si spingeva oltre l'uso moderno della scenografia classica, elevandola a «espressione di uno spazio interiore» o «paesaggio dell'anima» di un individuo borghese.<sup>23</sup> Ma se lo sfondo rispettava in fin dei conti le regole tradizionali, l'importanza concessa alla passione di Werther

<sup>19</sup> Sul tema si rimanda, con inevitabile sintesi, almeno agli studi di Henri Lefebvre, e in particolare a *La Révolution urbaine* (Paris, Gallimard 1970) e a *La Production de l'espace* (Paris, Anthropos 1974).

<sup>20</sup> Le due formule, la prima mediata da Contini che ricorre a un aggettivo kantiano, sono tratte da G. MAZZONI, *On Modern Poetry*, cit., pp. 101-108 («Transcendental autobiographism exists every time the desire to introduce contingent biographical elements meets with the need to maintain an ideographic filter that allegorizes and generalizes particularities», «Differential autobiographism corresponds instead to the modern (that is, Romantic and post-Romantic) notion of subjectivity – a subjectivity that has conquered the right to publicly display associations of ideas, minimal anecdotes, and mental transitions that in other eras would be inexpressible», ivi, pp. 103 e 108).

<sup>21</sup> JOACHIM RITTER, *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Aschen-dorff, Münster 1963, p. 10. In italiano il termine è stato reso con «ordine universale»: cfr. ID., *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna*, in *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 65-83 a p. 69, dove si riporta la traduzione del saggio proposta da Tonino Griffiero nel 1997 (ulteriori informazioni in ivi, p. 38); il francese ha invece optato per «ordre du monde» (ID., *Le Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, nouvelle traduction intégrale de l'allemand par Gérard Raulet, avant-propos de Jean-Marc Besse, Marseille, Parenthèses 2022, p. 33).

<sup>22</sup> Una panoramica sui modi impiegati dalla letteratura per descrivere i rapporti tra uomo e natura è offerta da NICCOLO SCAFFAI, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (2017), Roma, Carocci 2018, in particolare alle pp. 73-100.

<sup>23</sup> Quelle riportate a testo sono definizioni che Giuliano Baioni impiega a proposito del rapporto tra paesaggio e società aristocratica tedesca nelle *Wahlverwandtschaften*, ma che mi sembrano applicabili anche al caso qui preso in esame (cfr. GIULIANO BAIONI, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese* (1969), Napoli, Guida 1991, p. 259).

e Carlotta costituiva un atto sovversivo.<sup>24</sup> Più tardi, e al netto degli specifici spostamenti interni a ogni genere, l'attenzione sempre maggiore per il destino di individui comuni avrebbe implicato la descrizione degli ambienti prosaici quotidiani da loro abitualmente frequentati e, come un tempo i boschi e i fiumi, superfici riflettenti della vita interiore.<sup>25</sup> Tra le molteplici conseguenze della svolta, in questa sede ne vanno menzionate almeno due: da un lato la trasposizione del medesimo statuto metafisico a luoghi contrassegnati dall'azione della tecnica ha offerto un guscio protettivo alla rappresentazione del prosaico in buona parte della lirica moderna, garantendone di fatto la legittimità anche nelle sedi classicistiche. Dall'altro, il fatto che in ambito letterario gli ambienti naturali e gli ambienti artificiali potessero essere elevati allo stesso modo a specchio di stati di coscienza ha contribuito a metterne in risalto un aspetto condiviso: a fronte di una distanza terminologica, i due sono stati equiparati almeno nella capacità di avere accesso alla «*veritas aethetica*» data da un altro ambiente, da un'atmosfera comune e difficile da definire.<sup>26</sup> Comprensibilmente, in sede critica si tende a chiamare questo terzo polo con una parola generica e neutra, al massimo resa meno vaga da qualche attributo: spazio.

Davanti a un quadro di questo tipo, l'opera di Anedda rappresenta un punto d'osservazione molto interessante perché attraversa il campo letterario contemporaneo mantenendo l'identità che si è scelta: la sua disposizione nei confronti del mondo della prosa percorre invariata le raccolte, rimanendo di fatto estranea alle strategie retoriche adottate invece da tanta poesia contemporanea (si pensi all'ironia di Magrelli). Nei confronti della contingenza, il suo atteggiamento resta evasivo, perché elude la dimensione di scenografia quotidiana quando non nobilitabile attraverso processi di astrazione. Lo mostra forse meglio di ogni altra raccolta *Notti di pace occidentale* (1999), che racconta da una prospettiva privata la guerra, rimuovendone così l'accidentalità («Alla cima del secolo non resta che lo spazio»).<sup>27</sup> Per questa via, le possibilità concesse dall'adozione del «differential autobiographism» vengono smorzate dallo stesso normativismo che era alla base del «transcendental autobiographism», che *mutatis mutandis* sopravvive nel nuovo piano discorsivo. In sedi meno controllate degli esercizi lirici, come le prefazioni a romanzi o racconti, la solidità della postura di Anedda mostra ancor più la profondità di questo paradigma concettuale.

<sup>24</sup> È un approdo che non lascia indifferente l'ambiente poetico (cfr. ad esempio la lettera di Leopardi a Pietro Brighenti del 28 aprile 1820, in GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri 1998, 2 voll., I, pp. 399-401: «Il Verter di Goethe versa sopra un fatto ch'era conosciutissimo in Germania, e la Carolina e il marito erano vivi e verdi, quando quell'opera famosa fu pubblicata. Ebbene? Ma se volessimo seguire i gran principii prudenziali e marchegiani di mio padre, il quale, come ho detto, non ha niente di mondo letterario, scriveremmo sempre sopra gli argomenti del secolo di Aronne [...]», ivi, p. 401)

<sup>25</sup> Su contingenza, lirica e modernità si veda HANS ULRICH GUMBRECHT, *La trasformazione del concetto di modernità nella letteratura e nell'arte*, in *Gli inizi del mondo moderno*, a cura di Reinhart Koselleck, Milano, Vita e Pensiero 1997, pp. 499-508, p. 502.

<sup>26</sup> ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, *Estetica*, a cura di Salvatore Tedesco, Palermo, Aesthetica 2000, § 423. Una possibile sintesi delle ragioni che distinguono il concetto di «spazio» da quello di «paesaggio» è offerta in RAFFAELE MILANI, *Paesaggio-ambiente-territorio-natura. Una riflessione sui concetti*, in *La cultura del paesaggio in Europa tra storia, arte e natura. Manuale di teoria e pratica*, a cura di Pierre Donadieu, Hansjörg Küster, Raffaele Milani, Firenze, Olschki 2008, pp. 23-28.

<sup>27</sup> *Alla fine del secolo: la strada così breve*, v. 8, in A. ANEDDA, *Tutte le poesie*, cit., p. 112.

## 3 QUATTRO PRAFAZIONI

Nel 2006 Anedda scrive un saggio introduttivo a *Come solitudine. Storie e novelle da un'isola*, che raccoglie alcuni racconti di Grazia Deledda.<sup>28</sup> Inizia così:

La solitudine sarda è interna ancora prima che interiore. È assorbita dallo spazio. Viene dai luoghi, da un interno contratto e immenso, annodato e poi di colpo spalancato che il pastore ritma e misura con lo spostarsi del suo gregge. Ancora oggi chi si avventura all'interno della Sardegna non può ignorare un paesaggio fatto di assenza e vuoto, di silenzio che i paesi riempiono raramente di voci, quasi fossero disabitati. Anche le campagne sembrano vive per sortilegio, curate dall'invisibile, vegliate dalle falde dell'Orthobene, in un tono verde-cupo spezzato solo dal rosso scorticato dei sugheri.<sup>29</sup>

Nelle pagine successive, le tessere «luogo», «paesaggio», «spazio», tornano a più riprese: la prima a indicare porzioni geografiche o topografiche più o meno precise ma sempre circoscrivibili (la Sardegna e alcune sue zone poco turistiche); la seconda a partire da un legame serrato con il mondo naturale-campestre o in quanto momento della vita interiore, talvolta contaminata dal mito («Le Janas, con le loro domus fatte di tanti piccoli occhi nella roccia, sono il mio paesaggio [...]»); la terza ora definendo un'estensione territoriale fisicamente data, la stessa dell'*incipit*, ora rimandando a un piano allegorico che sarebbe in grado di estendersi oltre i vincoli temporali contingenti, ad esempio trasmettendo eredità, aprendo varchi nella memoria, sopravvivendo nella riproposizione delle stesse passioni umane.<sup>30</sup>

Due anni prima, introducendo per Donzelli *A partir du mot Russie* di Philippe Jaccottet, Anedda si era mossa sostanzialmente allo stesso modo. Anche se «non c'è nulla di idilliaco», la Siberia è nella sua lettura un «paesaggio» che può ricordare l'inferno per le condizioni di durezza a cui sottopone la vita umana e alle quali, invece, altri animali o piante sanno risponde-

<sup>28</sup> ANTONELLA ANEDDA, *S. Solitudine*, in GRAZIA DELEDDA, *Come solitudine. Storie e novelle da un'isola*, con uno scritto di Antonella Anedda, Roma, Donzelli 2006, pp. VII-XXII.

<sup>29</sup> Ivi, p. VII.

<sup>30</sup> Per gli esempi precisi, qui solo riassunti, cfr. ivi, nell'ordine, pp. XIII, XVIII-XIX, XXI; pp. VIII, XIX-XX, p. XIV e p. XVIII, da cui è tratta la citazione; p. XIX, e poi pp. XI, XIII, XV. Ma va considerata pure la ridondanza del termine «spazio» nella prefazione con cui Anedda introduce ALDO TANCHIS, *La vita tiepida*, Sassari, Carlo Delfino editore 2014, pp. 5-7: la prima ricorrenza ha un interessante valore correlativo («Alla figura del padre morto si affianca Oristano nella Sardegna occidentale: la parte che davanti a sé ha solo il mare e poi la Spagna, esposta ma anche mitigata dagli stagni, dai golfi, dalle rovine di Tharros. *Un altro spazio* è Milano [...]»), ivi, p. 6, corsivo mio), mentre le restanti tradiscono un'idea per così dire metafisica della parola: «Il rapporto con lo spazio e il peso del nostro corpo nello spazio ha suggerito a Aldo il progetto dell'Agenzia dei Viaggi visionari e questa relazione è rintracciabile anche nella struttura della *Vita tiepida*: chi legge percepisce e poi riempie lo spazio lasciato aperto dai versi, si sposta come succede nei viaggi, in compagnia di visioni terrene, umane, condivisibili, che non hanno nulla di mistico o di soprannaturale ma nascono da quella leggera intensificazione dello sguardo e del pensiero che le trasforma in arte» (ivi, p. 7).

re.<sup>31</sup> Di contro, in sintonia con il titolo del libro, Anedda considera la condizione di «mot» un mero punto di partenza per la Russia di Jaccottet, che sarebbe piuttosto uno «spazio» indotto dalla lettura. Al di là dell'occasione da cui trarrebbe origine, anche in questo caso lo spazio funziona eludendo i vincoli del presente e del tangibile, essendo in grado di riversare alcune suggestioni infantili nella vita adulta e di piegare gli elementi testuali di certi libri a «luoghi di una mappa interiore» condivisa tra autore e lettore dell'opera, fino a delineare una vera e propria «terra interiore».<sup>32</sup> Ma per Anedda sono «spazio» anche «(il giardino, la tomba, la Hütte)» del *Giardino dei Finzi-Contini*, la città immaginaria di Charlotte Brontë («Villette non è solo sfondo dell'amore, ma spazio reale, memoria concreta di una città e itinerario mentale di un'anima che cerca se stessa», «“dead land, last land of love”: Villette è insieme luogo di vita e di morte, spazio della speranza e della perdita, ultima terra dove l'amore poteva realizzarsi») e lo stato angoscioso in cui Lucy ricorda di essere caduta dopo una notte di tempesta al dormitorio.<sup>33</sup> Commentando quest'ultimo episodio, Anedda immagina scisso tra «raccolimento della prosa e abbandono della poesia» un personaggio che Brontë ha invece sin dalle prime pagine dotato, ancorché *in nuce*, di una sensibilità per molti versi post-romantica, capace tanto di coniugare afflato lirico e mondo prosaico quanto di ironizzare già sulle loro differenze.<sup>34</sup> Una volta arrivata a Londra, Lucy per esempio non solo riesce ad apprezzare la vita urbana, a descriverne gli elementi caratteristici o a registrare al loro cospetto i moti della propria interiorità, ma anche a simpatizzare con il lettore giocando con i generi letterari («My reader, I know, is one who would not thank me for an elaborate reproduction of poetic first impressions; and it is well, inasmuch as I had neither time nor mood to cherish such [...]») e, davanti allo scarto tra le proprie vesti campagnole e l'abito cittadino di una cameriera, a dirsi parole di una modernità assoluta, lontane da ogni forma di normativismo: «“Well, it can't be helped,” I thought, “and then the scene is new, and the circumstances; I shall gain good”».<sup>35</sup>

In ideale sintonia con le parole di Lucy, tra il 1922 e il 1925 la letteratura di lingua inglese avrebbe consegnato tre testi in grado di raccontare le nuove circostanze in modo inedito: in *The Waste Land* la pressoché totale rinuncia

<sup>31</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Un'immensa distesa a est del cuore*, in PHILIPPE JACCOTTET, *La parola Russia*, a cura di Antonella Anedda, Roma, Donzelli 2004, pp. 3-12, p. 11.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 4, 6. Anedda esprime una considerazione simile già nel 2011, rispondendo all'ultima domanda di un'intervista rilasciata a Claudia Crocco: «Fra chi scrive e chi legge si crea, si definisce uno spazio. Anche ora, con le nostre voci, con quello che lei ha scritto, con quello che io le ho risposto, stiamo creando uno spazio» («*La poesia crea uno spazio, che è un luogo in comune*». *Intervista ad Antonella Anedda*, di Claudia Crocco, consultabile al link <https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2011/11/17/la-poesia-crea-uno-spazio-che-e-un-luogo-in-comune-intervista-ad-antonella-anedda/>, ultimo accesso 28 agosto 2025).

<sup>33</sup> La lettura dei *Finzi-Contini* e la prefazione a Brontë sono, peraltro, due documenti tra loro contemporanei: cfr., anche per le citazioni riportate a testo, ANTONELLA ANEDDA, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *Cento romanzi italiani (1901-1995)*, presentazione di Giovanni Raboni, Roma, Fazi 1996, p. 59 (nello stesso volume, Anedda, che si firma «A. A.», ha curato le schede di *Se questo è un uomo*, p. 39, e di *Mia madre amava il mare*, p. 101); ed EAD., *Villette: il naufragio del desiderio* (1996), in CHARLOTTE BRONTË, *Villette*, Roma, Fazi 1997, pp. VII-XIX, pp. VII-VIII, XII.

<sup>34</sup> Ivi, p. XIV.

<sup>35</sup> CHARLOTTE BRONTË, *Villette*, edited by Margaret Smith and Herbert Rosengarten, with an introduction by Margaret Smith, Oxford-New York, Oxford University Press 1990, citazioni alle pp. 55 e 56.

all'assertività da parte di T. S. Eliot si traduce nell'ammissione in poesia di un mondo basso e, soprattutto, nella possibilità di rappresentarlo in modo serio, tragico, problematico; nello stesso anno, attraverso lo *stream of consciousness* e il conforto di un sistema di ordinamento del reale (cui contribuivano il metodo mitico e l'uso sapienziale dei movimenti formali), lo sperimentalismo dell'*Ulysses* mette in scena la coscienza urbana disgregata e simmelianamente parcellizzata.<sup>36</sup> Nel 1925 Virginia Woolf, che a differenza di Eliot non apprezzava Joyce, pubblica un libro figlio del medesimo clima culturale e che Anedda, in una prefazione del 2012, descrive lapidariamente: «*La signora Dalloway* è un grande romanzo lirico».<sup>37</sup> È una considerazione sintomatica: sul piano generale, di un mutamento ormai avvenuto all'interno del rapporto tra i generi letterari, tale per cui «lirico» è ormai un *modo* estensibile anche alla prosa e al mondo della prosa; sul piano autoriale, di una nobilitazione da parte di Anedda dei dati di realismo che Woolf inserisce a più riprese nel testo. Il bisogno di neutralizzarli è particolarmente evidente nel trattamento riservato a Londra, che nel corso del saggio introduttivo non viene accostata alle parole «luogo» e «paesaggio»:

La signora Dalloway è un romanzo sull'irrealtà della realtà, sulla sua continua trasformazione e sulle nostre illusioni di controllare spazio e tempo. Lo spazio è Londra, la stagione è l'estate, il mese è giugno. Il tempo è dalla mattina alla sera. Ma questa unità aristotelica è una nostra invenzione. Il tempo infatti è sbriciolato, tagliato a fette dall'orologio, lo spazio sembra compatto e invece è pieno di varchi e di scaglie. Le tessere della memoria sono incastrate con quelle delle cose e percepite per dettagli senza gerarchia [...].<sup>38</sup>

La Londra di *Mrs Dalloway* si muove invece lungo un doppio asse spaziotemporale, fungendo da strumento utile a misurare «le temps public» e il tempo privato, come a registrare la geografia condivisa e quella trasfigurata dal vissuto personale.<sup>39</sup> Nel romanzo di Woolf l'ambiente urbano può manifestarsi per ciò che è, sfondo quotidiano e «modern landscape» legato a doppio filo alla contingenza, e parallelamente può veicolare contenuti tradizionalmente appannaggio della poesia moderna, gli stessi che Goethe e Wordsworth saldavano al paesaggio classico-naturale: quest'ultimo è un mondo che Clarissa non idolatra più («“I love walking in London,” said Mrs Dalloway. “Really, it's better than walking in the country”»), ma di cui sa assumere, replicandoli altrove, i tratti che nel canone gli sono stati

<sup>36</sup> FRANCO MORETTI, *Signs Taken For Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms* (1983), translated by Susan Fischer, David Forgacs and David Miller, London-New York, Verso 1997, pp. 182-239 e *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994, p. 162-169; G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 332-334.

<sup>37</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Che cos'è la realtà? E chi sono i giudici della realtà?*, in VIRGINIA WOOLF, *La signora Dalloway*, traduzione di Anna Nadotti, introduzione di Antonella Anedda, Torino, Einaudi 2012, pp. V-XVII, p. IX.

<sup>38</sup> Ivi, p. VII, corsivo nel testo.

<sup>39</sup> PAUL RICCEUR, *Temps et récit*, 3 tt., II *La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, Paris 1984, citazione a p. 203. Sul tema si veda inoltre SARA SULLAM, *Leggere Woolf*, Roma, Carocci 2020, pp. 65-67.

attribuiti.<sup>40</sup> Presentando il romanzo, Anedda sembra invece volutamente eludere la dimensione materiale di Londra per privilegiare quella, soggettivamente trasfigurata e ben più cara alla sua opera poetica, di «spazio» moderno.

---

<sup>40</sup> La citazione si legge in VIRGINIA WOOLF, *Mrs Dalloway*, in ID., *Jacob's Room, Mrs Dalloway, The Waves*, Oxford-New York, Oxford University Press 1994, pp. 133-265, p. 138. Su somiglianze e distanze di Woolf dai modelli classicistici cfr. una nota di Miroslav Beker: «London has a somewhat similar effect on Clarissa Dalloway that nature had on Wordsworth; even amidst all the commotion of the metropolis she feels “a particular hush, a solemnity, an indescribable pause; a suspense... before Big Ben strikes”. The experience is not unlike the ecstatic stasis in Wordsworth’s poem when “... the breath of this corporeal frame / and even the motion of our human blood” are “almost suspended” and an extraordinary vision follow. On the other hand, Clarissa Dalloway’s walk through London streets on a fine June morning probably defines and reveals her social character more suggestively than a detailed description would do», MIROSLAV BEKER, *London as a principle of structure in Mrs Dalloway*, «Modern Fiction Studies», XVIII, 3, 1972, pp. 375-385, p. 377; sono state adattate all’uso contemporaneo le virgolette, le maiuscole e la punteggiatura relative alle citazioni contenute nel passo. Ancorché ricercato, il paragone tra un’autrice che si è mossa anzitutto nel campo del romanzo e il delatore della *poetic diction* è in fin dei conti valido, se non altro perché è fattuale il *fil rouge* che nella prospettiva di Beker accomuna due esperienze tanto diverse. Al di là di ogni bisogno di nobilitazione, la Londra di Woolf è un paesaggio serio, tragico, problematico proprio come lo era stato il mondo naturale di Wordsworth: ma se entrambi valgono come «modern spaces», solo uno è anche un «modern landscape».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AFRIBO, ANDREA, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci 2007;
- ALFANO, GIANCARLO, *Geografie. La scrittura come esercizio*, «Polisemie», IV, 2023, pp. 23-32;
- ANEDDA, ANTONELLA, BIAGINI, ELISA, *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola*, a cura di Riccardo Donati, Milano, Chiarelettere 2021;
- ANEDDA, ANTONELLA, *Villette: il naufragio del desiderio* (1996), in CHARLOTTE BRONTË, *Villette*, Roma, Fazi 1997, pp. VII-XIX;
- EAD., *Il giardino dei Finzi-Contini*, in *Cento romanzi italiani (1901-1995)*, presentazione di Giovanni Raboni, Roma, Fazi 1996, p. 59;
- EAD., *Un'immensa distesa a est del cuore*, in PHILIPPE JACCOTTET, *La parola Russia*, a cura di Antonella Anedda, Roma, Donzelli 2004, pp. 3-12;
- EAD., *S. Solitudine*, in GRAZIA DELEDDA, *Come solitudine. Storie e novelle da un'isola*, con uno scritto di Antonella Anedda, Roma, Donzelli 2006, pp. VII-XXII;
- EAD., *Che cos'è la realtà? E chi sono i giudici della realtà?*, in VIRGINIA WOOLF, *La signora Dalloway*, traduzione di Anna Nadotti, introduzione di Antonella Anedda, Torino, Einaudi 2012, pp. V-XVII;
- EAD., *Tutte le poesie* (2023), prefazione di Rocco Ronchi, Milano, Garzanti 2025;
- BAIONI, GIULIANO, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli (1969), Guida 1991;
- BALDACCI, ALESSANDRO, *Soglie dell'impermanenza. Lo spazio etico della poesia di Antonella Anedda*, pp. 87-100;
- BASSI, GIULIA, *La caduta di Icaro. Su spazi e forme in Geografie di Anedda*, pp. 49-66;
- BAUMGARTEN, ALEXANDER GOTTLIEB, *Estetica*, a cura di Salvatore Tedesco, Palermo, Aesthetica 2000, § 423;
- BEKER, MIROSLAV, *London as a principle of structure in Mrs Dalloway*, «Modern Fiction Studies», XVIII, 3, 1972, pp. 375-385;
- BRONTË, CHARLOTTE, *Villette*, edited by Margaret Smith and Herbert Rosengarten, with an introduction by Margaret Smith, Oxford-New York, Oxford University Press 1990;
- CANDILORO, MAURO, *La poesia aneddiana come respiro pastorale*, «L'Ulisse», 24, 2021, pp. 205-213;
- CONTINI, GIANFRANCO, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi 1979, pp. 169-192;
- CROCCO, CLAUDIA, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (2015), Roma, Carocci 2018;
- D'ANGELO, PAOLO, *Introduzione*, in *Estetica e paesaggio*, a cura di Paolo D'Angelo, Bologna, il Mulino 2009, pp. 7-39;
- DONATI, RICCARDO, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci 2020;
- ID., *Interminati spazi e indistinti io. Su Geografie di Antonella Anedda*, 11 maggio 2021, url <https://www.leparoleelecose.it/interminati-spazi-e-indistinti-io-su-geografie-di-antonella-anedda/>;
- ID., *Disinsediare l'io. Geografie di Antonella Anedda ovvero essere altro(ve)*, «L'ospite ingrato», 11, 2022, pp. 89-104;

- GIOVANNETTI, PAOLO, LAVEZZI, GIANFRANCA, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci 2010;
- GUMBRECHT, HANS ULRICH, *La trasformazione del concetto di modernità nella letteratura e nell'arte*, in *Gli inizi del mondo moderno*, a cura di Reinhart Koselleck, Milano, Vita e Pensiero 1997, pp. 499-508;
- HARD, GERHARD, *Die «Landschaft» der Sprache und die «Landschaft» der Geographen. Semantische und forschungslogische Studien*, Bonn, Dümmlers Verlag 1970;
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Estetica. Secondo l'edizione di H. G. Hotho, con le varianti delle lezioni del 1820/21, 1823, 1826*, testo tedesco a fronte, saggio introduttivo, traduzione, note e apparati di Francesco Valagussa, Milano, Bompiani 2012;
- JAKOB, MICHAEL, *Il paesaggio* (2008), Bologna, il Mulino 2009;
- LEFEBVRE, HENRI, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos 1974;
- ID., *La Révolution urbaine*, Paris, Gallimard 1970;
- LEOPARDI, GIACOMO, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri 1998, 2 voll., I;
- MARCHISOTTI, CAMILLA, *Topofreniche e straniere: le Geografie di Antonella Anedda*, «L'Ulisse», 24, 2021, pp. 188-204;
- MAZZONI, GUIDO, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos 2002;
- ID., *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino 2005, pp. 187-189;
- ID., *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino 2011;
- ID., *On Modern Poetry*, translated by Zakiya Hanafi, Cambridge (MA), Harvard University Press 2022;
- MORETTI, FRANCO, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi 1994;
- ID., *Signs Taken For Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms* (1983), translated by Susan Fischer, David Forgacs and David Miller, London-New York, Verso 1997;
- MORRA, ELOISA, *Scorporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, «Italianistica», XL, 3, 2011, pp. 167-184;
- RAFFAELE, MILANI, *Paesaggio-ambiente-territorio-natura. Una riflessione sui concetti*, in *La cultura del paesaggio in Europa tra storia, arte e natura. Manuale di teoria e pratica*, a cura di Pierre Donadieu, Hansjörg Küster, Raffaele Milani, Firenze, Olschki 2008, pp. 23-28;
- RICEUR, PAUL, *Temps et récit*, 3 tt., II *La configuration dans le récit de fiction*, Éditions du Seuil, Paris 1984;
- RITTER, JOACHIM, *Landshaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Aschendorff, Münster 1963;
- ID., *Paesaggio. La funzione dell'estetico nella società moderna*, in *Estetica e paesaggio*, cit., pp. 65-83;
- ID., *Estetica e modernità. Lezioni di estetica filosofica (1947/48 e 1962)*, traduzione e cura di Tonino Griffero e Micaela Latini, Milano, Christian Marinotti 2013;
- ID., *Le Paysage. Fonction de l'esthétique dans la société moderne*, nouvelle traduction intégrale de l'allemand par Gérard Raulet, avant-propos de Jean-Marc Besse, Marseille, Parenthèses 2022;
- SCAFFAI, NICCOLÒ, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (2017), Roma, Carocci 2018;

- ID., *Poesia e ecologia. Prospettive contemporanee*, «Oblio», XII, 46, 2022, pp. 205-218, pp. 215-216;  
 SIMMEL, GEORG, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, a cura di Barbara Carnevali e Andrea Pinotti, Torino, Einaudi 2020;  
 SULLAM, SARA, *Leggere Woolf*, Roma, Carocci 2020;  
 TANCHIS, ALDO, *La vita tiepida*, prefazione di Antonella Anedda, Sassari, Carlo Delfino editore 2014;  
 TOSCO, CARLO, *Il paesaggio come storia*, Bologna, il Mulino 2007;  
 VERBARO, CATERINA, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, «Arabeschi», 5, 2015, pp. 23-35;  
 WOOLF, VIRGINIA, *Mrs Dalloway*, in ID., *Jacob's Room, Mrs Dalloway, The Waves*, Oxford-New York, Oxford University Press 1994, pp. 133-265; url <https://quattrocentoquattro.wordpress.com/2011/11/17/la-poesia-crea-uno-spazio-che-e-un-luogo-in-comune-intervista-ad-antonella-anedda/>.



#### PAROLE CHIAVE

Antonella Anedda; paesaggio; spazio; generi letterari.



#### NOTIZIE DELL'AUTORE

Michela Davo è dottoressa di ricerca in *Filologia e critica* all'Università di Siena. È stata borsista di formazione e a progetto dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, *chercheuse invitée* all'Université de Lausanne e borsista post-doc della Fondazione Primoli. Si occupa principalmente di indagini storico-teoriche sulla poesia moderna.

#### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MICHELA DAVO, *Modern Landscapes, Modern Spaces. La prospettiva classicistica di Anedda*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025)



#### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



T<sub>3</sub>

Saggi





# ECHI PASTORALI DA LONGO A KUZMIN

## TRADIZIONE E RINNOVAMENTO NEL CICLO POETICO *LE STAGIONI DELL'AMORE*

ALESSANDRA ELISA VISINONI – *Università degli Studi di Bergamo*

Lo studio analizza l'influenza del romanzo ellenistico *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista (III sec.) sul ciclo poetico *Kuranty ljubvi* (*Le stagioni dell'amore*, 1910) di Michail Alekseevič Kuzmin, figura centrale del simbolismo russo. La ricerca prende le mosse da un'annotazione del diario di Kuzmin del 15 settembre 1905 che costituisce l'unica evidenza documentaria diretta del collegamento tra le due opere. Attraverso un'analisi comparativa sistematica, lo studio dimostra come Kuzmin abbia operato un consapevole "rovesciamento" del modello classico: mentre Longo celebra l'unione eterosessuale tra Dafni e Cloe, il ciclo kuzminiano racconta la liberazione del protagonista maschile dai vincoli convenzionali per raggiungere un'autentica consapevolezza di sé. Entrambe le opere condividono la struttura stagionale, l'atmosfera bucolica dionisiaca, il ruolo centrale della musica e danza, e la concezione dell'arte come sintesi di linguaggi espressivi diversi. La trasformazione più significativa riguarda l'episodio narcisistico dell'Estate, dove l'incontro del fanciullo con il proprio riflesso diventa epifania di autoconsapevolezza anziché tragedia. La figura di Cloe, presente nell'Inverno kuzminiano, rappresenta non più la compagna predestinata ma l'ostacolo all'amore autentico. L'operazione illustra una modalità sofisticata di ricezione della tradizione classica, dimostrando come un modello letterario possa rigenerarsi attraverso interpretazioni creative che ne mantengono la vitalità formale trasformandone il significato esistenziale.

This study analyzes the influence of the Hellenistic novel *The pastoral loves of Daphnis and Chloe* by Longus Sophista (3rd century) on the poetic cycle *The Chimes of Love* (1910) by Mikhail Alekseevitch Kuzmin, a central figure of Russian Symbolism. The research stems from an entry in Kuzmin's diary dated September 15, 1905, which constitutes the only direct documentary evidence of the connection between the two works. Through systematic comparative analysis, the study demonstrates that Kuzmin operated a conscious "reversal" of the classical model: while Longus celebrates the heterosexual union between Daphnis and Chloe, the Kuzminian cycle narrates the male protagonist's liberation from conventional bonds to achieve authentic self-awareness. Both works share a seasonal structure, Dionysiac bucolic atmosphere, the central role of music and dance, and the conception of art as a synthesis of different expressive languages. The most significant transformation concerns the narcissistic episode of Summer, where the youth's encounter with his own reflection becomes an epiphany of self-awareness rather than tragedy. The figure of Chloe, present in Kuzmin's winter, no longer represents the destined companion but rather the obstacle to authentic love. This operation illustrates a sophisticated mode of reception of the classical tradition, demonstrating how a literary model can regenerate itself through creative interpretations that maintain its formal vitality while transforming its existential meaning.

### I INTRODUZIONE

La ricerca esplora il dialogo tra la tradizione pastorale ellenistica, rappresentata dagli *Amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista (III sec.) e la lirica russa del Novecento attraverso l'analisi del ciclo poetico *Le stagioni dell'amore*<sup>1</sup> di M.A. Kuzmin (1872-1936). Il confronto prende avvio dall'atmosfera bucolica che permea entrambe le opere: se Longo descrive una primavera in cui «tutto esplodeva di profumi e colori: gli alberi con i loro frutti, i campi

<sup>1</sup> Gli archivi della Russkaja Nacional'naja Biblioteka conservano schizzi per una suite dal titolo «Vremena goda» (lett. Le Stagioni), risalenti già al 1903. Vedi RNB, f. 400, op. 305, 151. Cfr. anche RNB, f. 400, op. 305, 56; RNB, f. 400, op. 305, 57.

con le loro messi»,<sup>2</sup> il fauno kuzminiano proclama che «la selva festosi esempi ci dona, / Primavera dei versi il metro ci addita». <sup>3</sup> Tuttavia, dietro questa apparente continuità si cela un rovesciamento profondo. Come avremo modo di approfondire nel corso dell'analisi, infatti, l'episodio centrale dell'*Estate*, in cui il fanciullo si rivolge al proprio riflesso – «Resta con me, indugia un po', / O volto che s'infrange»<sup>4</sup> – trasforma la tragedia narcisistica in un'epifania di autoconsapevolezza.

Michail Kuzmin si inserì nel panorama letterario all'apice del Simbolismo russo, movimento che attingeva sistematicamente alla cosiddetta *antičnosť* – la cultura classica greco-latina. In tale prospettiva, una delle principali opere di riferimento fu proprio *Gli Amori pastorali di Dafni e Cloe*, che Dmitrij Sergeevič Merežkovskij definì «un'opera di una cultura tarda e raffinata, scritta non da un elleno, bensì da un ellenista, per il quale l'Ellade non è più realtà, ma ombra, non è più il presente, ma un passato più o meno remoto». <sup>6</sup> Questa condizione di “ellenisti” invece che di “elleni” avvicinava i simbolisti russi agli autori della tarda antichità.

Nel romanzo longhiano Merežkovskij individuava una sintesi perfetta tra paganesimo e cristianesimo: «Nel buon pastore Dafni c'è qualcosa che ricorda alcune immagini delle catacombe romane. Lo spirito della pastorale allora aleggiava sul mondo, manifestandosi allo stesso modo nell'oscurità soffocante delle catacombe e nella soleggiata Lesbo». <sup>7</sup> Questa visione dell'arte antica come ponte tra sensibilità pagana e spiritualità cristiana influenzò profondamente la generazione simbolista.

In questo contesto culturale, dove la sintesi tra paganesimo e cristianesimo apriva nuove possibilità espressive, Michail Kuzmin emerse come una delle voci più audaci e controverse.

Già con il romanzo d'esordio, *Kryl'ja* (Ali, 1905), aveva dimostrato il coraggio di affrontare temi considerati tabù: per la prima volta nella letteratura russa, l'amore omosessuale veniva trattato con naturalezza e profondità psicologica. L'opera divise la critica - i modernisti ne applaudirono l'audacia mentre molti simbolisti la giudicarono moralmente inaccettabile - ma trovò di-

<sup>2</sup> LONGO, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, Milano, KITABU 2014, p. II.

<sup>3</sup> MICHAÏL ALEKSEEVIC KUZMIN, *Le stagioni dell'amore*, Bari, Stilo Editrice 2020, pp. 34-36.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>5</sup> Dmitrij Sergeevič Merežkovskij (1865-1941) fu poeta, romanziere, critico e teorico letterario, considerato uno degli iniziatori del simbolismo russo (*starsie simvolisty* - simbolisti maggiori). Nel suo saggio programmatico *O pričinach upadka i o novykh tečenijach sovremennoj russkoj literatury* (Sulle cause della decadenza e sulle nuove tendenze della letteratura russa contemporanea, 1893) teorizzò un'arte che fondesse misticismo, sensualità e ricerca spirituale. Nella trilogia romanzesca *Christos i Antichrist* (Cristo e Anticristo, 1896-1905) esplorò il conflitto tra paganesimo e cristianesimo. La sua raccolta di saggi *Věčnye sputniki* (Compagni di viaggio eterni, 1897) include un'importante analisi del romanzo di Longo Sofista, in cui individuava una sintesi tra sensibilità pagana e spiritualità cristiana, visione che influenzò profondamente i simbolisti russi. Emigrò nel 1919 e morì a Parigi nel 1941.

<sup>6</sup> DMITRIJ SERGEEVIČ MEREŽKOVSKIJ, *Věčnye sputniki: Portrety iz vseмирnoj literatury* [Compagni di viaggio eterni: Ritratti dalla letteratura mondiale], Sankt-Peterburg, Nauka 2007, p. 16.

<sup>7</sup> Ivi, pp. 28-29.

fensori illustri in Valerij Brjusov<sup>8</sup> e Aleksandr Blok. Questa ricerca di una legittimazione esistenziale attraverso l'arte sarebbe diventata centrale nella poetica kuzminiana. Sin dalla giovinezza, Kuzmin si distinse come autentico cultore del classicismo europeo, coltivando questa passione insieme all'amico, nonché interlocutore e mentore, Georgij Vasil'evič Čičerin.<sup>9</sup> Fu così che la vasta erudizione di Kuzmin, magistralmente intrecciata nelle sue composizioni con immagini della vita quotidiana, gli aprì le porte dei circoli intellettuali più élitari e prestigiosi, come, ad esempio, la cerchia degli Hafiziti<sup>10</sup> che faceva capo al *mladšij simvolist* Vjačeslav Ivanovič Ivanov.<sup>11</sup> Il riconoscimento del suo valore è testimoniato dalle parole di Aleksandr Blok<sup>12</sup> nel 1920: «Nella Vostra persona desideriamo custodire [...] qualcosa della cultura russa che è

<sup>8</sup> Valerij Jakovlevič Brjusov (1873-1924) fu poeta, romanziere, traduttore e critico letterario, considerato il leader del simbolismo russo (*starsie simvolisty*). Fondatore e direttore della rivista «Vesy» (La Bilancia, 1904-1909), principale organo del simbolismo russo, trasformò la pubblicazione in un ponte tra la cultura russa e quella europea occidentale. Teorico del verso libero russo e sperimentatore di forme metriche innovative, pubblicò raccolte poetiche fondamentali come *Tertia Vigilia* (1900) e *Urbi et Orbi* (1903). Traduttore poliglotta, rese accessibili al pubblico russo opere di Verlaine, Verhaeren, D'Annunzio e Poe. Il suo romanzo *Ognennyj angel* (L'angelo di fuoco, 1908) divenne un classico del simbolismo russo. Nonostante le differenze estetiche con Kuzmin, ne sostenne coraggiosamente l'opera, pubblicando *Kryl'ja* su «Vesy» nel 1906 e difendendolo dalle polemiche moralistiche. Dopo la Rivoluzione aderì al regime sovietico, dirigendo la sezione letteraria del Commissariato del popolo per l'istruzione. Morì a Mosca nel 1924, lasciando un'eredità letteraria complessa che spaziava dal decadentismo simbolista all'impegno civile sovietico.

<sup>9</sup> Georgij Vasil'evič Čičerin (1872-1936) fu amico fraterno e mentore intellettuale di Michail Kuzmin, con cui condivise fin dalla giovinezza la passione per il classicismo europeo. Proveniente da una famiglia aristocratica, Čičerin fu raffinato cultore della musica (pianista dilettante di alto livello), della letteratura classica e delle arti. La sua vasta erudizione e sensibilità estetica influenzarono profondamente la formazione culturale di Kuzmin. La loro corrispondenza, conservata negli archivi della Biblioteca Nazionale Russa e pubblicata parzialmente, documenta un intenso dialogo intellettuale durato decenni (1889-1914), spaziando dalla filosofia alla letteratura classica, dalla musica alla questione dell'identità omosessuale nell'arte. Non va confuso con l'omonimo Georgij Vasil'evič Čičerin (1872-1936), commissario del popolo per gli affari esteri sovietico.

<sup>10</sup> La cerchia degli Hafiziti era un gruppo di intellettuali e artisti che si riunivano attorno al poeta simbolista Vjačeslav Ivanovič Ivanov. Il circolo prendeva il nome dal poeta persiano Hafez, la cui opera era particolarmente apprezzata da Ivanov. Gli incontri si svolgevano regolarmente nell'appartamento pietroburchese di Ivanov, noto come la «Torre» (bašnja), dove si discuteva di letteratura, filosofia e arte. Cfr. NIKOLAJ ALEKSEVIČ BOGOMOLOV, *Peterburgskie gafizity* [Hafiziti pietroburchesi], in Id., *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, cit., pp. 67-98.

<sup>11</sup> Vjačeslav Ivanovič Ivanov (1866-1949) fu poeta, filosofo, filologo classico e teorico del simbolismo russo. Esponente di spicco dei cosiddetti *mladšie simvolisty* (simbolisti minori o di seconda generazione), elaborò una complessa teoria estetica basata sul culto dionisiaco e sulla dimensione mistica dell'arte. Il suo appartamento pietroburchese, noto come "la Torre" (Bašnja), divenne tra il 1905 e il 1912 il principale salotto letterario del simbolismo russo, frequentato da Blok, Belyj, Kuzmin e altri intellettuali dell'epoca. Teorizzò il concetto di *sobornost'* (comunionalità organica) applicato al teatro, concepito come rito collettivo di partecipazione mistica. Tra le sue opere principali: le raccolte poetiche *Kormče zvezdy* (Astri piloti, 1903) e *Cor ardens* (1911), e i saggi teorici raccolti in *Po zvezdam* (Seguendo le stelle, 1909). Dopo la Rivoluzione emigrò in Italia, dove si convertì al cattolicesimo e continuò i suoi studi filologici fino alla morte a Roma nel 1949.

<sup>12</sup> Aleksandr Aleksandrovič Blok (1880-1921) fu il più importante poeta del simbolismo russo. Esponente dei *mladšie simvolisty*, evole da una poesia mistica e visionaria (*Stichi o Prekrasnoj Dame* - Versi sulla Bellissima Dama, 1904) verso tematiche sociali e apocalittiche. La sua opera maggiore, il poema *Dvenadcat'* (I dodici, 1918), interpretò la Rivoluzione d'Ottobre come catarsi spirituale. Drammaturgo innovativo (*Balagančik* - La baracca dei saltimbanchi, 1906), collaborò con Mejerchol'd e con Kuzmin alla realizzazione di opere teatrali d'avanguardia. Nel 1920, durante un evento dell'Unione panrussa dei poeti, rese omaggio pubblico a Kuzmin celebrando *Kuranty ljubvi* e i *Canti alessandrini* come espressioni essenziali della cultura russa da preservare. Morì nel 1921, disilluso dalla direzione presa dalla rivoluzione bolscevica.

esistita, esiste ed esisterà», riferendosi specificamente ai «*Canti alessandrini* come pure *Le stagioni dell'amore* [modifica dell'autore], i medesimi che hanno lambito, imbevuto ed arso con la salsedine di onde musicali gli animi di parecchi di noi durante serate e notti [...] nella torre di Vjačeslav Ivanov».<sup>13</sup>

Tuttavia, la perfetta padronanza del latino e del greco antico non costituì per Kuzmin mera erudizione, bensì autentica ricerca esistenziale: nel mondo antico aveva trovato quella legittimazione ad un orientamento omosessuale che la rigida educazione religiosa legata ai Vecchi Credenti gli aveva negato - una tensione già manifesta nella coraggiosa franchezza di *Ali*.<sup>14</sup>

Ma il simbolismo russo abbracciava con particolare fervore anche le teorie wagneriane sull'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*). Il concetto, elaborato da Wagner negli scritti teorici *Die Kunst und die Revolution* (L'arte e la rivoluzione, 1849) e *Das Kunstwerk der Zukunft* (L'opera d'arte dell'avvenire, 1850), postulava la fusione delle «tre arti sorelle primigenie» - poesia, musica e danza - in una sintesi superiore capace di rigenerare la società attraverso l'esperienza estetica<sup>15</sup>. Wagner teorizzava che l'artista perfetto dovesse «uscire da se stesso per assumere una personalità estranea» e che «il bisogno più urgente dell'uomo perfetto e artista è di comunicare se stesso in tutta la pienezza della sua natura all'intera comunità [...] mediante il dramma»<sup>16</sup>. Il wagnerismo russo, diffusosi a partire dagli anni 1890, non si limitò alla ricezione passiva delle teorie tedesche ma le reinterpretò alla luce della tradizione ortodossa e della filosofia religiosa russa. Come osserva Bernice Glatzer Rosenthal, i simbolisti russi videro in Wagner non solo il riformatore del teatro musicale, ma il profeta di una nuova religione dell'arte capace di trasfigurare la realtà.<sup>17</sup> Vjačeslav Ivanov, in particolare, elaborò una sintesi originale tra l'estasi dionisiaca wagneriana e il concetto ortodosso di *sobornost'*, teorizzan-

<sup>13</sup> CLAUDIO MARIA SCHIRÒ, *Fili. Appunti a margine della raccolta poetica Seti di M.A. Kuzmin*, Palermo, Caracol 2006, p. 184.

<sup>14</sup> I Vecchi Credenti (in russo *starovery* o *starobryjadcy*) sono un movimento religioso russo che si separò dalla Chiesa ortodossa russa nel 1666-1667 in segno di protesta contro le riforme ecclesiastiche introdotte dal Patriarca Nikon, che miravano ad allineare i riti russi con quelli greci dell'epoca. La famiglia di Kuzmin era profondamente legata a questa setta, caratterizzata da un rigido conservatorismo religioso e morale. Tale educazione ebbe un impatto significativo sulla formazione del poeta: la severa ortodossia dei Vecchi Credenti, con la loro condanna intransigente di qualsiasi deviazione dalla norma morale tradizionale, negava categoricamente qualsiasi legittimazione all'orientamento omosessuale. Questa tensione tra l'educazione religiosa ricevuta e la propria natura intima spinse Kuzmin a cercare nel mondo classico greco-romano quella legittimazione esistenziale che la tradizione religiosa familiare gli negava, trovando nell'antichità pagana modelli di armonia spirituale e accettazione della diversità erotica. Cfr. SIMON KARLINSKY, *Kuzmin, Gumilëv, Cvetaeva as Neo-romantic Playwrights*, in JOHN MALMSTAD (ed.), *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1989, p. 23; NIKOLAJ ALEKSEEVIC BOGOMOLOV, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, cit., pp. 14-16.

<sup>15</sup> RICHARD WAGNER, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, Otto Wigand 1850; trad. it. *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli 1963, pp. 45-67. Per il concetto di *Gesamtkunstwerk* si veda anche JULIET KOSS, *Modernism after Wagner*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2010, pp. 1-32.

<sup>16</sup> R. WAGNER, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., pp. 150-151.

<sup>17</sup> BERNICE GLAZER ROSENTHAL, *Wagnerism in Russia*, in DAVID CLAY LARGE, WILLIAM WEBER (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca-New York, Cornell University Press 1984, pp. 198-245. Si veda anche ROSAMUND BARTLETT, *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press 1995, pp. 87-143.

do una peculiare concezione di «Teatro-Tempio»<sup>18</sup> dove l'opera d'arte totale diventava liturgia collettiva. In tale prospettiva, Kuzmin si considerava il più autentico interprete russo di questa estetica, individuando proprio in *Le stagioni d'amore* il suo maggior risultato. Come osservava il critico acmeista Nikolaj Stepanovič Gumilëv,<sup>19</sup> l'opera possiede «una particolare solennità ed eleganza, accessibile solo ai suoni puri» e incarna l'ideale dei «frammenti lirici, inni all'amore e sull'amore» che caratterizzava la migliore produzione simbolista. L'opera non solo possiede «una particolare solennità ed eleganza, accessibile solo ai suoni puri», incarna l'ideale dei «frammenti lirici, inni all'amore e sull'amore»<sup>20</sup> che caratterizzava la migliore produzione simbolista.<sup>21</sup> Grazie alla fusione armonica dei suoi elementi costitutivi, il ciclo poetico si configura quale autentico esempio di *Gesamtkunstwerk*: la componente poetica è arricchita dalle composizioni musicali create dallo stesso Kuzmin per accompagnare i versi, mentre la dimensione visiva prende forma negli acque-

<sup>18</sup> Cfr. nota 39.

<sup>19</sup> Nikolaj Stepanovič Gumilëv (1886-1921) fu poeta, critico letterario e teorico dell'acmeismo, movimento poetico da lui fondato nel 1912 insieme a Sergej Gorodeckij in opposizione al simbolismo. Marito di Anna Achmatova (1910-1918) e mentore di Osip Mandel'stam, Gumilëv propugnò una poesia della «bella chiarezza» (*prekrasnaja jasnost'*), caratterizzata da concretezza di immagini, precisione formale e rifiuto del misticismo simbolista. Viaggiatore instancabile (compì tre spedizioni in Africa), tradusse dal francese e dall'inglese, e fu autore di raccolte poetiche fondamentali come *Zemluga* (Le perle, 1910) e *Ognennyj stolp* (La colonna di fuoco, 1921). Critico acuto, pubblicò regolarmente recensioni nella rubrica *Pis'ma o russkoj poëzii* (Lettere sulla poesia russa) sulla rivista «Apollon» (1909-1917), dove, pur essendo ideologicamente distante dal simbolismo, riconobbe il valore artistico di autori come Kuzmin. Fu fucilato il 26 agosto 1921 con l'accusa di partecipazione a un complotto monarchico (il cosiddetto «affare Tagancev»), diventando uno dei primi martiri intellettuali del regime sovietico. La sua opera fu proibita in URSS fino al 1986. Nonostante le divergenze estetiche tra acmeismo e simbolismo, Gumilëv fu tra i pochi critici a riconoscere immediatamente il valore di *Le stagioni dell'amore*: nell'opera, infatti, riconosceva la realizzazione di quell'ideale di «frammenti lirici, inni all'amore e sull'amore» che trascendeva le divisioni di scuola per toccare l'essenza stessa della poesia. Significativamente, compose anche un omonimo componimento poetico ispirato al ciclo di Kuzmin, testimoniando così l'impatto profondo che l'opera ebbe anche su chi militava in campi estetici opposti. Cfr. NIKOLAJ STEPANOVİČ GUMILËV, *Pis'ma o russkoj poëzii* [Lettere sulla poesia russa], Moskva, Sovremennik 1990, pp. 52-53. La recensione apparve originariamente su «Apollon», 8 (1910), pp. 35-37. Per il componimento di Gumilëv ispirato a Kuzmin si veda NIKOLAJ ALEKSEEVİČ BOGOMOLOV, *Gumilëv i Kuzmin*, in Id., *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, cit., pp. 107-113. Sull'atteggiamento di Gumilëv verso il simbolismo cfr. M. BASKER, *Gumilëv's "Akiteon": A Forgotten Manifesto of Acmeism*, in «Slavonic and East European Review», 43 (1985), pp. 498-517.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> M. A. KUZMIN, *Le stagioni dell'amore*, cit., pp. 34-36.

relli di Sergej Sudejkin<sup>22</sup> e Nikolaj Feofilaktov<sup>23</sup> appositamente creati per l'edizione del 1910. Nel 1908 Kuzmin elaborò anche una versione teatrale, completando così l'unione di poesia, musica, arti visive e teatro. Tuttavia, l'esperimento fu accolto freddamente sia dal pubblico sia dalla critica, con le sole eccezioni di Aleksandr Blok<sup>24</sup> e il già citato Gumilëv. Blok aveva mostrato interesse per l'opera già nel 1907, come testimonia l'annotazione del 7 maggio nel diario di Kuzmin: «Blok ha trascritto “L'amore tende le sue reti” [verso tratto dalle bozze di *Le stagioni d'amore*] come ciò che gli era più necessario». Nonostante il sostegno di queste voci autorevoli, l'insuccesso della rappresentazione teatrale ebbe conseguenze devastanti: l'opera scivolò rapidamente nell'oblio, compromettendo paradossalmente proprio quell'aspirazione all'eternità dell'arte tanto celebrata nel pensiero wagneriano, che Kuzmin aveva cercato di realizzare.<sup>25</sup>

Questo fallimento segnò profondamente l'autore, che considerava il ciclo pastorale la sua più compiuta realizzazione dell'ideale della «sintesi delle arti».

## 2 STRUTTURA E TEMI DI *LE STAGIONI DELL'AMORE*

*Le stagioni dell'amore* si articola in una quadripartizione che rispecchia l'alternarsi dei momenti annuali, incarnando l'ideale wagneriano dell'opera d'arte totale. Il titolo evoca la dimensione temporale quale matrice delle diverse fasi dell'eros, proiettando sul divenire della natura l'“Eterno ritorno” nietzschiano dell'Amore.

<sup>22</sup> Sergej Jurevič Sudejkin (1882-1946) fu pittore, scenografo e grafico, allievo della Scuola di Pittura, Scultura e Architettura di Mosca (da cui fu espulso per disegni considerati osceni). Esponente del movimento Mir iskusstva (Il mondo dell'arte), si distinse per uno stile decorativo raffinato influenzato dall'estetismo fin de siècle. Collaborò con i Ballets Russes di Djagilev e con il Metropolitan Opera, creando scenografie e costumi per numerose produzioni. Per *Le stagioni dell'amore* realizzò gli acquerelli che accompagnarono l'edizione del 1910. Fu amante di Michail Kuzmin dal 1906 circa, e il ciclo poetico gli è dedicato. Nel 1907 sposò Ol'ga Glebova, causando una crisi nella relazione con Kuzmin e fornendo la matrice biografica del triangolo amoroso che permea l'opera. Emigrò dopo la Rivoluzione e morì negli Stati Uniti nel 1946.

<sup>23</sup> Nikolaj Petrovič Feofilaktov (1878-1941) fu pittore, incisore e illustratore attivo nei circoli simbolisti russi. Collaborò con le principali riviste letterarie dell'epoca, tra cui «Vesy» (La bilancia) e «Zolotoe runo» (Il vello d'oro), creando vignette e illustrazioni caratterizzate da un uso distintivo dei simboli e da una forte influenza dell'arte europea di fine Ottocento e inizio Novecento. Per l'edizione del 1910 di *Le stagioni dell'amore* realizzò, insieme a Sergej Sudejkin, le illustrazioni che accompagnavano il testo poetico, contribuendo alla dimensione visiva dell'opera come *Gesamtkunstwerk*. Il suo stile grafico, raffinato e allusivo, si integrava perfettamente con l'estetica decadente e simbolista del ciclo kuzminiano.

<sup>24</sup> Il sostegno di Valerij Brjusov e Aleksandr Blok ad *Ali* fu particolarmente significativo nel clima di scandalo suscitato dall'opera. Brjusov, che aveva pubblicato il romanzo a puntate sulla sua rivista «Vesy» (La Bilancia) nel 1906, difese pubblicamente Kuzmin dalle accuse di immoralità, sottolineando il valore artistico dell'opera e la sua importanza nel rinnovamento della prosa russa. In una lettera del novembre 1906, Brjusov scrive che il romanzo rappresenta «un nuovo tono nella letteratura russa, una nuova sincerità». Blok, dal canto suo, pur mantenendo riserve sulla tematica, riconobbe la maestria stilistica di Kuzmin e la novità della sua voce letteraria. Nel suo diario del 1907, Blok annotò che Kuzmin possedeva «un dono raro di trasformare la vita in arte senza perdere l'immediatezza del vissuto». Cfr. N.A. BOGOMOLOV, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, cit., pp. 184-185; ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ BLOK, *Dnevnik 1901-1913*, Moskva, Sovetskaja Rossija 1989, pp. 112-113.

<sup>25</sup> Cfr. M.A. KUZMIN, *Dnevnik 1905-1907*, cit., p. 357; N.A. BOGOMOLOV, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, cit., pp. 107-113.

La prima sezione, *Primavera*, rappresenta l'inizio dell'amore sotto il segno dionisiaco. Il Fauno introduce la stagione con toni ritualistici: «La selva festosi esempi ci dona, / Primavera dei versi il metro ci addita, / Degli uccelli il canto d'amor risuona / E il sangue ardente alle danze invita».<sup>26</sup> Questa esortazione evoca l'immaginario dei Baccanali.

La fanciulla si presenta come ingenua e innocente, esprimendo il desiderio dell'amore attraverso immagini notturne e stellari: «Di notte nel languor mi son desta, / Una stella alla finestra brillava / E casta, modesta, / Io sin qui giungeva. / Chi la mano mi prenderà?».<sup>27</sup> La purezza virginale si coniuga con l'attesa erotica in quella sintesi di sacro e profano propria dell'estetica simbolista.

Il fanciullo introduce invece una nota di malinconia profetica con il suo flauto solitario: «Il canto del mio flauto risposta non avrà: / Inverno fuggì, così Primavera, e l'Estate passerà».<sup>28</sup> Questa voce «sempre mesta»<sup>29</sup> anticipa la transitorietà dell'esperienza amorosa e suggerisce una consapevolezza superiore che trascende l'innocenza della fanciulla.

La seconda sezione, *Estate*, contempla l'apice della passione e la sua trasformazione in consapevolezza. La fanciulla annuncia la perdita dell'amato con lucidità profetica: «Ecco perché l'occhio stamane prudeva: / Per l'ultima volta l'amato mio vedeva. [...] Lo so, lo so, il sogno s'è avverato: / Nell'acqua profonda s'è affogato».<sup>30</sup>

Il momento cruciale è rappresentato dall'episodio narcisistico in cui il fanciullo si rivolge al proprio riflesso: «Resta con me, indugia un po', / O volto che s'infrange, / Ovunque ti seguirò / Fino all'ultimo mio istante».<sup>31</sup> Questo dialogo con l'immagine speculare rappresenta non l'autodistruzione tradizionale del mito, bensì l'epifania dell'autoconsapevolezza.

L'addio finale - «Addio, terra, boschetti, fiumi, addio: / Mai più vi rivedrò. Sono tuo, amor mio!» — segna non la morte ma la trasformazione: il fanciullo abbandona il mondo delle convenzioni per abbracciare la propria autentica natura.

La terza sezione, *Autunno*, rappresenta il declino attraverso la voce della fanciulla che piange l'amato scomparso e l'osservazione distaccata del passante, testimone esterno del dramma amoroso. Il ritornello «E piangevo amaramente!» scandisce ritmicamente questa sezione, mentre i ricordi si susseguono: «Così intenso fu il bacio d'addio, / Si spezzò la catena del medaglione mio. [...] Ogni sera proprio qui sedevamo / Il canto degli usignoli ascoltavamo!».<sup>32</sup>

La rottura della catena del medaglione ha un profondo valore simbolico: rappresenta la dissoluzione del vincolo che legava il fanciullo a un amore con-

<sup>26</sup> Ivi, pp. 3-5.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 2-3.

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

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> M. A. KUZMIN, *Le stagioni dell'amore*, cit., pp. 12-13.

<sup>31</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 18-19.

tro la sua vera natura. Mentre la fanciulla vive questo evento come perdita, esso anticipa la liberazione che si compirà in *Inverno*.

La quarta sezione, *Inverno*, apre con la custode che evoca la dimensione ctonia: «Il regno d'Ade ricorda la fredda stagione, / Il regno d'ombre privo d'amore e di gioia radiosa. / Ah! quanto remoti i rivi e i boschetti ameni».<sup>33</sup> Il riferimento ad Ade introduce immediatamente la dimensione infera della stagione, evocando implicitamente il mito di Persefone, la cui storia di separazione ciclica struttura simbolicamente l'alternanza delle stagioni. Questa discesa agli Inferi rappresenta, nella concezione ivanoviana del teatro dionisiaco, il necessario contrappunto dialettico all'estasi amorosa - quella fase di *catabasi* che, secondo la teoria della *sobornost'*,<sup>34</sup> è condizione necessaria alla rinascita spirituale. Non a caso, è proprio in questo regno invernale che appare Cloe: «Cloe guarda cupa dalla finestrella ghiacciata. / Per molto ancora tremerai sotto le pesanti vesti invernali?». Il nome acquista qui una risonanza simbolica complessa: «Cloe» (Χλόη, «verde germoglio») era infatti uno degli epiteti cultuali di Demetra e Persefone, legato alla rinascita primaverile della vegetazione.<sup>35</sup> Ma mentre la Persefone mitica attende negli Inferi il ritorno ciclico alla luce e all'amore materno, la Cloe kuzminiana («cupa», avvolta nelle «pesanti vesti invernali») rappresenta una figura bloccata, separata dal «tenero amante» senza possibilità di ricongiungimento. Il nome classico segnala così la trasformazione radicale del modello: non più la Cloe bucolica di Longo destinata all'unione finale, né la Persefone del mito destinata al ritorno primaverile, ma figura cristallizzata dell'amore convenzionale da cui il protagonista si è definitivamente liberato attraverso la metamorfosi estiva. Questa discesa agli Inferi rappresenta, nella concezione ivanoviana, il necessario contrappunto dialettico all'estasi amorosa. Per Ivanov, infatti, il culto dionisiaco non era solo celebrazione estatica e gioia, ma comprendeva un duali-

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Il concetto di *sobornost'* riveste un ruolo centrale nella teorizzazione del «Teatro-Tempio» di Ivanov. Termine di difficile traduzione, derivato dal russo *sobor* (assemblea, concilio), la *sobornost'* designa un principio di «unità organica» o «comunionalità» elaborato originariamente dal filosofo slavofilo Aleksej Stepanovič Chomjakov (1804-1860) e successivamente sviluppato dal pensiero religioso russo. Nella concezione teatrale ivanoviana, la *sobornost'* rappresenta quel momento di comunione spirituale collettiva che dovrebbe realizzarsi durante la rappresentazione scenica, trasformando il teatro da luogo di mero intrattenimento a spazio sacralizzato di esperienza mistica condivisa. Secondo Ivanov, il teatro moderno ha progressivamente perso la sua originaria funzione rituale, presente invece nel teatro dionisiaco dell'antica Grecia, dove spettatori e attori partecipavano unitamente all'esperienza estatica collettiva. Nel saggio *O suščestve tragedii* (Sull'essenza della tragedia, 1912), Ivanov teorizza che «la tragedia nasce dallo spirito della musica dionisiaca e deve ritornare a questo spirito attraverso il superamento del *principium individuationis*. Il "Teatro-Tempio" mira precisamente a recuperare questa dimensione liturgica della rappresentazione teatrale, in cui il pubblico non è più relegato al ruolo passivo di spettatore, ma diviene parte integrante dell'azione drammatica (*dejstvo*). Attraverso l'esperienza estatica dionisiaca mediata dall'arte, il singolo individuo trascende il proprio isolamento per fondersi nell'unità organica della comunione collettiva, realizzando così quella *sobornost'* che costituisce il cuore della spiritualità russa ortodossa. L'estasi dionisiaca, il cui principale veicolo è identificato da Ivanov nella forza travolgente di Eros, diviene dunque strumento di superamento dell'isolamento individuale e di accesso all'esperienza della totalità, verso quella reintegrazione dell'io nell'unità cosmica che rappresenta l'autentico fine dell'arte teatrale. In *Le stagioni dell'amore*, questa concezione si manifesta nella coesistenza di figure mitologiche e personaggi quotidiani, nella struttura rituale delle quattro stagioni, e nella trasformazione finale del fanciullo in Amore stesso - momento di epifania in cui l'individuale si dissolve nell'universale. Cfr. V.I. IVANOV, *Po zvezdam. Stat' i aforizmy*, Sankt-Peterburg, Ory 1909, pp. 195-230; FAUSTO MALCOVATI, *Vjačeslav Ivanov: estetica e filosofia*, Firenze, La Nuova Italia 1983, pp. 44-47.

<sup>35</sup> Cfr. WILLIAM C. GREENE, *The Return of Persephone*, «Classical Philology», LVII, 41 (1946), pp. 105-107.

smo fondamentale: da un lato l'estasi, l'elevazione, la gioia vitale (rappresentata dalla dimensione olimpica di Dioniso); dall'altro la discesa agli inferi, il dolore, la morte. L'apparizione di Cloe - «Cloe guarda cupa dalla finestrella ghiacciata. / Per molto ancora tremerai sotto le pesanti vesti invernali?»<sup>36</sup> - evoca non la Cloe bucolica di Longo ma una figura in attesa, separata dal «tenero amante». Il nome classico assume qui una funzione diversa, segnalando la trasformazione del modello originario.

Il ciclo culmina con l'apparizione di Amore al Poeta: «Prendi, padrone, il tenero dono, / Ricompensa della notte è ancora quella saetta! / Chi è vecchio nel cuore, nuovo ardore aspetta».<sup>37</sup> Il «prodigioso fanciullo»<sup>38</sup> dell'estate ritorna trasformato in Amore stesso, esortando il Poeta a seguire il sentiero dell'autoconsapevolezza.<sup>39</sup> Mentre Cloe resta prigioniera del suo inverno, il fanciullo ha completato la propria metamorfosi, trascendendo sia il modello pastorale di Longo sia quello mitico di Persefone per affermare una nuova forma d'amore.

La coesistenza di figure mitologiche (fauno, Amore) e personaggi ordinari (custode, passante) realizza l'ideale simbolista di fusione tra cultura alta e sensibilità popolare, integrandosi in una struttura unitaria che riflette quella liturgia teatrale teorizzata da Ivanov per il rinnovamento dell'esperienza artistica attraverso il principio della *sobornost'*.

### 3 IL MODELLO DI LONGO SOFISTA

*Gli amori pastorali di Dafni e Cloe* di Longo Sofista rappresentano l'unico romanzo pastorale completo pervenutoci dall'antichità greco-romana. L'opera si distingue fin dall'*incipit* per una concezione rivoluzionaria che anticipa i principi dell'arte totale. Longo dichiara di aver visitato una grotta delle Ninfe sull'isola di Lesbo dove ha ammirato un affresco: «Ma più piacevole era il dipinto, un vero capolavoro artistico che rappresentava vicissitudini d'amore [...]. Erano ritratte donne in atto di partorire e altre che avvolgevano in fasce i neonati, bambini esposti, animali del gregge che li allattavano, pastori che se li prendevano, giovani che si scambiavano promesse».<sup>40</sup>

Da questa visione pittorica nasce l'ispirazione letteraria: «A forza di osservare ammirato queste e molte altre scene, tutte d'argomento amoroso, mi prese il desiderio di metterle per iscritto».<sup>41</sup> Questo passaggio dalla pittura alla letteratura costituisce il fondamento teorico dell'opera, realizzando quella compenetrazione delle arti che sarà poi teorizzata da Wagner e adottata dai simbolisti.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 25-26.

<sup>37</sup> Ivi, p. 26.

<sup>38</sup> Ivi, pp. 92-93.

<sup>39</sup> La trasformazione del fanciullo in Amore stesso può essere letta anche come trasfigurazione poetica della relazione con Sergej Sudejkin, dedicatario dell'opera, elevata dalla contingenza biografica all'universalità del simbolo.

<sup>40</sup> LONGO, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, cit., p. 2.

<sup>41</sup> Ivi, p. II.

Il romanzo presenta una natura che non è semplice sfondo ma protagonista attiva dell'esperienza amorosa. La descrizione dell'ambiente primaverile che accende la passione dei due giovani evoca una dimensione estatica: «Tutto esplodeva di profumi e colori: gli alberi con i loro frutti, i campi con le loro messi. Dolce era il canto delle cicale, soave la fragranza dei frutti, piacevole il belato delle greggi. Sembrava che anche i fiumi, con il loro corso tranquillo, cantassero e che i venti, soffiando tra i pini, suonassero il flauto».<sup>42</sup>

Questa fusione tra natura e sentimento, in cui «le mele parevano cadere a terra innamorate e il sole, amante della bellezza, spingeva tutti a spogliarsi»,<sup>43</sup> realizza quella totalità cosmica che i simbolisti ricercheranno nella loro estetica. L'ambiente naturale diventa specchio e catalizzatore delle emozioni umane, anticipando quella sensibilità che ritroveremo in Kuzmin.

La musica riveste un ruolo centrale nel romanzo come mediatore privilegiato dell'esperienza amorosa. Il flauto pastorale diventa strumento di seduzione e rivelazione: «Il giorno seguente, giunti al pascolo, Dafni si sedette sotto la solita quercia e iniziò a suonare, sorvegliando nel contempo le sue capre che, accovacciate ai suoi piedi, sembravano quasi ascoltare la musica; Cloe, intanto, seduta lì vicino, teneva lo sguardo rivolto alle pecore, ma ancor più aveva occhi per Dafni».<sup>44</sup>

La musica opera una trasfigurazione estetica del pastore: «di nuovo le pareva bello mentre suonava, e per la seconda volta si convinse che causa di quella bellezza fosse la musica».<sup>45</sup> Questo potere trasformativo del suono musicale sembrerebbe preludere a quella concezione wagneriana dell'arte che influenzerà profondamente l'estetica simbolista e, attraverso di essa, l'opera di Kuzmin.

La dimensione coreografica completa la sintesi delle arti. I personaggi manifestano i propri sentimenti attraverso danze mimiche che rappresentano miti antichi: «Dafni imitava Pan, Cloe era Siringa: lui la invitava a cedere, lei, non curandosene, rispondeva con un sorriso. Allora la inseguiva, correndo sulla punta dei piedi come fossero gli zoccoli del capro, mentre lei faceva la parte di quella che è stanca di fuggire».<sup>46</sup>

Il culmine di questa rappresentazione è la trasformazione simbolica: «Alla fine, Cloe andò a nascondersi nel bosco come Siringa nella palude; Dafni intanto prese il grande flauto di Fileta e ne produsse un suono lamentoso (che fosse sfogo al suo amore), sensuale (nel tentativo di convincerla), di richiamo (come se la cercasse)».<sup>47</sup> La metamorfosi di Siringa nel flauto costituisce una raffinata metafora della consumazione erotica che risuonerà nelle rielaborazioni successive.

Il romanzo integra costantemente riferimenti pittorici che amplificano la dimensione estatica dell'esperienza. La descrizione del giardino di Lamone illustra questa tecnica: «Al suo interno il santuario aveva dipinti legati al cul-

---

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Ivi, p. 7.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> Ivi, p. 28.

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

to di Dioniso: il parto di Semele, il sonno di Arianna, Licurgo incatenato, Penteo fatto a pezzi [...]. Dappertutto Satiri che pigiavano l'uva, dappertutto Baccanti che danzavano in coro; non mancava neanche Pan: se ne stava seduto su una roccia a suonare il flauto, come se desse il ritmo contemporaneamente al gruppo che vendemmiava e a quello che ballava». <sup>48</sup>

Questa *ekfrasis* dionisiaca collega l'esperienza amorosa dei protagonisti alla dimensione sacra del culto bacchico, realizzando quella fusione di eros e misticismo che caratterizzerà l'estetica simbolista russa.

La fortuna moderna del romanzo è testimoniata dal giudizio entusiastico di Goethe che influenzò profondamente la riscoperta ottocentesca dell'opera: «Bisognerebbe scrivere un intero libro per celebrare tutti i grandi meriti di questo poema. È bene rileggerlo una volta all'anno per trarne sempre nuovi insegnamenti e provare di nuovo l'impressione della sua grande bellezza». <sup>49</sup>

Questa ammirazione fu condivisa dai simbolisti russi: oltre al già citato Merežkovskij, anche Vjačeslav Ivanov dedicò al romanzo il ciclo poetico *Pesni Dafnisa* (Canzoni di Dafni, 1925), mentre Konstantin Somov ne illustrò la traduzione russa del 1931.

La struttura dell'opera, con la sua alternanza di episodi autonomi ma interconnessi, la sua fusione di realismo psicologico e dimensione mitica, la sua integrazione di diverse forme artistiche, lo rese un modello ideale per quell'opera d'arte totale teorizzata da Wagner e perseguita dai simbolisti. In questo contesto si comprende l'interesse di Kuzmin per il romanzo di Longo come fonte di ispirazione per la propria sperimentazione artistica, che tuttavia - come vedremo - si configurerà non come imitazione ma come consapevole rovesciamento del modello classico.

#### 4 ANALISI COMPARATIVA SISTEMATICA

L'ipotesi di una derivazione diretta di *Le stagioni dell'amore* dal romanzo di Longo trova il suo fondamento in una cruciale annotazione del diario di Kuzmin del 15 settembre 1905: «Leggendo il Dafni, vedo chiaramente quanto il mio risultato sarà diverso, e ne sono felice e lo accolgo con gioia» <sup>50</sup>. Questa affermazione rivela due elementi fondamentali: primo, che Kuzmin stava effettivamente lavorando a un progetto ispirato al romanzo di Longo proprio nel periodo di gestazione delle *Stagioni*; secondo, che l'operazione prevedeva una consapevole trasformazione del modello originario.

Il dettaglio apparentemente marginale - Kuzmin cita solo "Dafni", omettendo Cloe - anticipa quella centralità del protagonista maschile che caratterizzerà il ciclo poetico russo. La presenza del nome "Cloe" in *Inverno* conferma il collegamento, ma in una funzione radicalmente diversa rispetto all'idillio pastorale antico.

Entrambe le opere condividono l'impianto stagionale e l'atmosfera bucolica dionisiaca. Come già osservato, sia Longo sia Kuzmin presentano una natura rigogliosa che coinvolge i protagonisti nell'ebbrezza amorosa. Tuttavia,

<sup>48</sup> Ivi, p. 43.

<sup>49</sup> JOHANN PETER ECKERMANN, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Torino, G. Einaudi 2008, pp. 375-376.

<sup>50</sup> MICHAİL ALEKSEVIČ KUZMIN, *Dnevnik 1905-1907* [Diario 1905-1907], Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha 2000, p. 42.

mentre nel romanzo antico la natura accompagna armoniosamente i giovani verso l'unione, nel ciclo russo essa diventa teatro di una progressiva separazione. Questa similarità atmosferica rivela come Kuzmin abbia assorbito la lezione formale del romanzo antico - l'integrazione organica tra paesaggio interiore ed esteriore - per veicolare contenuti diametralmente opposti.

Analogamente, il ruolo della musica subisce una trasformazione significativa. Nel romanzo antico, il flauto di Dafni opera quella trasfigurazione estetica che avvicina i due amanti. Nel ciclo russo, invece, il flauto del fanciullo, che risuona liberamente in primavera con la sua voce «sempre mesta», ammutolisce significativamente durante gli incontri con la fanciulla, segnalando l'incompatibilità di quest'unione con la sua vera natura artistica. Il silenzio del flauto rappresenta il rifiuto divino di benedire un'unione contro natura.

Sia Longo sia Kuzmin mettono in scena l'iniziazione amorosa di giovani adolescenti sotto la guida di figure divine. Negli *Amori pastorali*, Pan, le Ninfe e Amore intervengono direttamente per guidare i protagonisti verso la consapevolezza reciproca. Nelle *Stagioni* viene mantenuta questa struttura, il fauno introduce la primavera, Amore appare al Poeta in inverno, ma con un significato rovesciato: la guida divina conduce non all'unione eterosessuale bensì alla separazione e all'autoconsapevolezza.

Mentre in Longo la progressione narrativa conduce Dafni e Cloe verso l'unione definitiva, nel ciclo pastorale russo una serie di eventi simbolici segnala la dissoluzione progressiva del vincolo eterosessuale. La rottura della catena del medaglione durante il bacio d'addio rappresenta emblematicamente questa dissoluzione. La consapevolezza profetica della fanciulla - «Ecco perché l'occhio stamane prudeva: / Per l'ultima volta l'amato mio vedeva» - testimonia come la separazione fosse presagita e inevitabile. Ciò che ella vive come perdita («E piangevo amaramente!») rappresenta per il protagonista maschile l'inizio di un percorso di liberazione.

Particolarmente significativa è l'inversione del mito di Pan e Siringa. Nel romanzo di Longo, la danza mimica di Dafni e Cloe celebra questo mito, con la trasformazione di Siringa nel flauto che costituisce una raffinata metafora della consumazione sessuale. Nelle *Stagioni* questo simbolismo si inverte completamente: il flauto ammutolisce proprio quando dovrebbe celebrare l'unione.

La relazione di Kuzmin con Sergej Sudejkin, dedicatario dell'opera, e la successiva "intrusione" di Ol'ga Glebova (1885-1945)<sup>51</sup> nella loro relazione, fornisce la chiave biografica per comprendere la trasformazione del modello classico. Il triangolo amoroso Dafni-Cloe-famiglie nobili (che in Longo si risolve armoniosamente) diventa in Kuzmin il triangolo poeta-amante-donna, destinato alla rottura.

*Le stagioni dell'amore* prefigura così quella tematica del triangolo amoroso che raggiungerà piena espressione in *Förel' razbivaet lëd* (La trota rompe il

<sup>51</sup> Ol'ga Afanas'evna Glebova-Sudejkina fu attrice, danzatrice e figura centrale della bohème artistica pietroburghese. Celebre per la sua bellezza e il suo talento scenico, si formò presso il Teatro Aleksandrinskij e collaborò con il Teatro-Studio di Mejerchol'd. Nel 1907 sposò il pittore Sergej Sudejkin, allora amante di Michail Kuzmin, diventando così la "terza incomoda" nel triangolo amoroso che ispirò la dimensione tragica di *Le stagioni dell'amore*. La sua presenza segnò dolorosamente la vita sentimentale di Kuzmin anche in relazioni successive: fu nuovamente causa di separazione tra il poeta e Vsevolod Knjazev. Musa di numerosi artisti e poeti (incluso Aleksandr Blok), Anna Achmatova le dedicò versi aspri. Emigrò dopo la Rivoluzione e morì a Parigi nel 1945.

ghiaccio, 1925-1928):<sup>52</sup> due uomini separati dall'intrusione dell'amore femminile verso uno di essi. Il ciclo poetico trasforma l'esperienza biografica in paradigma esistenziale e artistico universale.

Il ciclo culmina con l'epifania invernale di Amore: «Prendi, padrone, il tenero dono, / Ricompensa della notte è ancora quella saetta! / Chi è vecchio nel cuore, nuovo ardore aspetta». Il fanciullo "annegato" ritorna trasformato in Amore stesso, esortando il Poeta a seguire il sentiero dell'autoconsapevolezza. Questa metamorfosi rovescia completamente il significato della "perdita": ciò che appariva come tragedia si rivela come nascita di una consapevolezza superiore. Il Poeta dell'inverno rappresenta l'artista maturo che ha superato le illusioni dell'amore convenzionale per accedere a una creatività autentica.

L'operazione compiuta da Kuzmin illustra una delle modalità più sofisticate di ricezione della tradizione classica. Come Longo trasformò un affresco in romanzo, così Kuzmin trasforma il romanzo antico in ciclo poetico moderno. Mantenendo la struttura formale (progressione stagionale, atmosfera bucolica, guida divina), Kuzmin sovverte radicalmente il contenuto, creando un'opera che dialoga con il modello attraverso la sua negazione.

Questo rovesciamento consapevole rappresenta il contributo più originale del poeta russo alla tradizione pastorale, dimostrando come un canone letterario possa rigenerarsi attraverso interpretazioni che ne mantengono la vitalità formale trasformandone il significato esistenziale. La dichiarazione diaristica iniziale trova così il suo pieno compimento: il «risultato diverso» di cui Kuzmin si rallegrava non consisteva nel tradimento del modello classico, ma nella sua reinvenzione creativa, capace di conservare la bellezza formale dell'originale veicolando una verità esistenziale completamente nuova.

## 5 CONCLUSIONI

L'analisi comparativa tra le opere in oggetto ha rivelato una delle modalità più sofisticate di ricezione della tradizione classica. L'annotazione del settembre 1905 testimonia un processo di trasformazione consapevole che va oltre la semplice influenza letteraria. In tale prospettiva, *Le stagioni* di Kuzmin offrono, infatti, un modello paradigmatico per comprendere i meccanismi della ricezione creativa. L'operazione dimostra che l'autenticità del rapporto con la tradizione non si misura sulla fedeltà imitativa ma sulla capacità di rigenera-

<sup>52</sup> L'opera rappresenta il culmine della riflessione kuzminiana sul triangolo amoroso già prefigurato in *Kuranty ljubvi*. Il romanzo, ambientato nella Pietroburgo degli anni Venti, narra la storia di due uomini legati da profonda amicizia - alcuni critici parlano di "amore fraterno" con sottintesi omoerotici - la cui relazione viene compromessa quando una donna si innamora di uno di loro. Il titolo, metaforicamente, allude alla trota che rompe la superficie ghiacciata del fiume per emergere: così l'irruzione del desiderio femminile spezza l'equilibrio della relazione maschile. La struttura narrativa riecheggia la progressione stagionale di *Kuranty ljubvi*, ma con esiti più tragici: mentre nel ciclo poetico del 1910 il fanciullo trova la liberazione attraverso la metamorfosi in Amore stesso, in *Forel'* i protagonisti maschili rimangono intrappolati in un doloroso compromesso sociale. Il romanzo sviluppa così quel paradigma del "terzo incomodo" che in *Kuranty ljubvi* era incarnato dalla figura di Cloe: la donna non come compagna ma come elemento perturbatore di un'armonia maschile preesistente. L'opera, scritta in un periodo di maggiore repressione sociale verso l'omosessualità nella Russia sovietica, trasforma l'ottimismo simbolista delle *Stagioni* in una malinconica meditazione sull'impossibilità dell'amore autentico in una società conformista. Cfr. JOHN E. MALMSTAD, *Mikhail Kuzmin: A Life in Art*, Cambridge (MA), Harvard University Press 1999, pp. 287-312; NIKOLAJ ALEKSEEVIC BOGOMOLOV, *Mikhail Kuzmin v «Forel' razbivaet led»: popytka analiza*, in «Literaturnoe obozrenie», XI (1991), pp. 81-92; GLEB MOREV, *Kazus Kuzmina*, in MICHAEL ALEKSEEVIC KUZMIN, *Dnevnik 1934 goda*, Sankt-Peterburg, Ivan Limbach 1998, pp. 11-48.

zione interpretativa. Il «risultato diverso» di cui il poeta si rallegrava rappresenta la forma più alta di omaggio alla tradizione: quella che la mantiene viva trasformandola.

Questo paradigma può orientare future ricerche sui rapporti tra letteratura classica e moderna, suggerendo che la ricezione più feconda avviene quando l'autore moderno non si limita a imitare il modello antico ma lo reinventa per esprimere verità esistenziali contemporanee. La lezione di Kuzmin indica che la tradizione classica rimane vitale non come museo di forme immutabili, ma come repertorio di strutture creative capaci di rinnovarsi attraverso successive interpretazioni.

In questo senso, il ciclo kuzminiano costituisce non solo un esempio trascurato ma esaustivo dell'essenza del wagnerismo russo, che con il simbolismo trovò la sua più felice espressione, ma anche un contributo metodologico agli studi sulla continuità e trasformazione dei modelli letterari, dimostrando come l'arte possa onorare il passato reinventandolo per il futuro.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BASKER, MICHAEL, *Gumilëv's "Akteon": A Forgotten Manifesto of Acmeism*, in «Slavonic and East European Review», LXIII (1985), pp. 498-517.
- BARTLETT, ROSAMUND, *Wagner and Russia*, Cambridge, Cambridge University Press 1995.
- BETA, SIMONE, *Le Dieu Pan Fait Pan Pan Pan De Son Pied De Chèvre: Daphnis and Chloe on the Stage at the End of the Nineteenth Century*, in MARÍLIA P. FUTRE PINHEIRO e STEPHEN J. HARRISON (eds.), *Fictional Traces: Receptions of the Ancient Novel*, vol. 2, Groningen, Barkhuis Publishing & Groningen University Library 2011, pp. 157-168.
- BLOK, ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ, *Dnevnik 1901-1913*, Moskva, Sovetskaja Rossija 1989.
- ID., *Jubilejnoe privetstvie M. Kuzminu*, in Id., *Sobranie sočinenij*, t. VI, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury 1962, pp. 439-440.
- BOGOMOLOV, NIKOLAJ ALEKSEVIČ, *Michail Kuzmin: stat'i i materialy*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie 1995, pp. 181-191.
- ID., *Vjačeslav Ivanov i Kuzmin: k istorii otnosenij*, «Voprosy literatury», 1 (1998), pp. 226-242.
- ID., *Iz perepiski M.A. Kuzmina i G.V. Čičerina (1905-1914)*, «Issledovanija po istorii ruskogo mysli: Ežegodnik» (2004), pp. 281-450.
- CALEBICH CREAZZA, GIOVANNI, *Aspetti della trascendenza nel pensiero ontologico di Vjačeslav Ivanov*, in FAUSTO MALCOVATI, *Vjačeslav Ivanov estetica e filosofia*, Firenze, La nuova Italia Editrice 1983, pp. 51-62.
- ECKERMANN, JOHANN PETER, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, Torino, Einaudi 2008.
- FERRINI, MARIA FERNANDA, *Longo nell'età moderna: diffusione e fortuna*, in Ead., *Bibliografia di Longo, Dafni e Cloe. Edizioni e traduzioni*, Macerata, Università di Macerata 1991, pp. 7-53.
- GREENE, WILLIAM C., *The Return of Persephone*, «Classical Philology», LVII, 41 (1946), pp. 105-107.
- GUMILËV, NIKOLAJ STEPANOVIČ, *Pis'ma o ruskoi poezii*, Moskva, Sovremennik 1990.
- IVANOV, VJAČESLAV IVANOVIČ, *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, vol. 1, Moskva, Nauka 1971.
- KARLINSKY, SIMON, *Kuzmin, Gumilëv, Cvetaeva and Neo-romantic Playwrights*, in JOHN MALMSTAD (ed.), *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1989, pp. 17-30.
- KOSS, JULIET, *Modernism after Wagner*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2010, pp. 1-32.
- KUSMIN, MICHAEL, *Spieluhr der Liebe*, Munich, Musarion Verlag 1920.
- KUZMIN, MICHAEL ALEKSEVIČ, *Dnevnik 1905-1907*, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Ivana Limbacha 2000.
- ID., *Le stagioni dell'amore*, Bari, Stilo 2020.
- LONG, *Dafnis i Chloja. Perevod i predislovie Polja-Lui Kur'e, akvareli i risunki Konstantina Somova*, Peterburg, Trianon 1931.
- LONGO, *Le avventure pastorali di Dafni e Cloe*, Milano, Kitabu 2014.
- MALMSTAD, JOHN (ed.), *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1989.

- MARITZ, JESSIE, *The Role of Music in Daphnis and Chloe*, in HEINZ HOFMANN (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel IV*, Groningen, Egbert Forsten 1991, pp. 57-67.
- MEREŽKOVSKIJ, DMITRIJ SERGEEVIČ, *Věčnye sputniki: Portrety iz vsemirnoj literatury*, Sankt-Peterburg, Nauka 2007, pp. 15-29.
- MORRIS, SIMON, *The Origins of Daphnis et Chloé (1912)*, «19th-Century Music», XXVIII, 1 (2004), pp. 50-76.
- PANOVA, LADA E SARAH PRATT (eds.), *The Many Facets of Mikhail Kuzmin: A Miscellany*, Bloomington, Ind., Slavica 2011.
- PERSI, UGO, *La parola in liberty. Il Liberty letterario fra Russia e Occidente*, Milano, Guerini e Associati 1989.
- PIL'D, LEA LEMBITOVNA, *Mocartovskie i blokovskie motivy v poètičeskom cikle Michaila Kuzmina «Puti Tamino»*, «Acta Slavica Estonica», XIV (s.d.), pp. 76-92.
- ROSENTHAL, BERNICE GLATZER, *Wagnerism in Russia*, in DAVID CLAY LARGE e WILLIAM WEBER (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca, New York, Cornell University Press 1984, pp. 198-245.
- SANNICANDRO, LISA, *Dafni e Cloe nel balletto del XX e XXI*, in CHRISTINE WALDE e CHRISTIAN STOFFEL (Hrsgg.), *Caesar's Salad: Antikerezeption im 20. und 21. Jahrhundert = «thersites»*, I (2015), pp. 156-178.
- SARAB'JANOV, DMITRIJ VLADIMIROVIČ, *Istorija russkogo iskusstva konca XIX - načala XX vekov*, Moskva, MGU 1993.
- SCHIRÒ, CLAUDIO MARIA, *Fili. Appunti a margine della raccolta poetica Seti di M.A. Kuzmin*, Palermo, Caracol 2006.
- ID., *Eros e mistero nella prosa di Michail Alekseevič Kuzmin*, Palermo, Caracol 2011.
- ID., *Lettere, demoni, fanciulle: un pastiche di Michail Kuzmin*, in MARGHERITA COTTONE e ELEONORA CHIAVETTA (a cura di), *La scrittura epistolare in Europa dal Medio Evo ai nostri giorni*, Acireale-Roma, Bonanno 2010, pp. 159-176.
- SHMAKOV, GENNADY, *Mixail Kuzmin i Rixard Wagner*, in JOHN MALMSTAD (ed.), *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*, Wien, Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1989, pp. 31-45.
- TESKE, DÖRTE, *Der Roman des Longos als Werk der Kunst. Untersuchungen zum Verhältnis von Physis und Tèchne in Daphnis und Chloe*, Münster, Aschendorff 1991.
- TIMENČIK, ROMAN DAVIDOVIČ, *Kuzmin Michail Alekseevič*, in PETR ALEKSEVIČ NIKOLAEV (a cura di), *Russkie pisateli 1800-1917*, t. III, Moskva, Bolšaja Rossijskaja Enciklopedija 1994pp. 204-207.
- TIMOFEEV, ALEKSANDR GEORGIEVIČ, *Materialy M.A. Kuzmina v rukopisnom otdele Puškinskogo Doma. (Někotorye dopolnenija)*, «Ežegodnik Rukopisnogo otdela na 1991 god» (1993), pp. 37-71.
- ID., *M.A. Kuzmin i G.V. Čičerin: perepiska*, Sankt-Peterburg, Miry 2018.
- WAGNER, RICHARD, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli 1963.



## PAROLE CHIAVE

Kuzmin; Longo; pastorale; Gesamkunstwerk; amori; stagioni



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Alessandra Elisa Visinoni è dottore di ricerca in Slavistica. I suoi interessi spaziano dalle relazioni interculturali italo-russe alla sintesi delle arti nel Simbolismo russo, con particolare attenzione all'opera di Michail Kuzmin e ai fenomeni di transcodificazione nella cultura digitale russofona. Ha condotto ricerche anche sulle presenze russe all'Accademia Carrara e sull'archivio delle relazioni culturali tra Bergamo e la Russia. È stata cultore della materia per Letteratura russa presso l'Università degli Studi di Bergamo dal 2010 al 2022; attualmente ricopre un ruolo analogo presso l'Università degli Studi di Udine. Ha insegnato Cultura russa presso l'Università degli Studi di Milano e Lingua russa presso le Università di Trento e di Bergamo.



### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

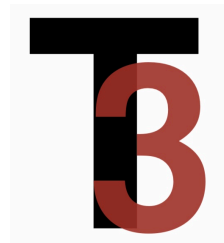
ALESSANDRA ELISA VISINONI, *Echi pastorali da Longo a Kuzmin: tradizione e rinnovamento nel ciclo pastorale Le stagioni dell'amore*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 International](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





# «GLI EUROPEI NON HANNO FORTUNA NEI RAPPORTI CON I CINESI» LA RICEZIONE DI GOETHE NELL'OPERA DI ALFRED DÖBLIN

CLAUDIA CIPPITELLI – *Università di Trento*

Il presente contributo indaga la ricezione di Goethe nell'opera saggistica e narrativa di Alfred Döblin. Muovendo dall'analisi di alcuni scritti autobiografici dello scrittore berlinese e dai saggi *Goethe und Dostojewski* e *Wissen und Verändern!* viene delineata la complessa evoluzione del suo rapporto con il Classicismo di Weimar e viene messo in luce l'influsso della morfologia goethiana sul pensiero di Döblin. Sulla base dello studio degli scritti poetologici, vengono poi mostrati i punti di contatto fra il concetto classico dell'autonomia delle parti e l'epica moderna concettualizzata da Döblin. Infine, tramite l'analisi della struttura e degli elementi intertestuali nel romanzo dell'esilio *Amazonas*, ci si concentra sulla lettura döbliniana del tema faustiano.

This contribution investigates the reception of Goethe in Alfred Döblin's essays and narrative work. Starting with an analysis of some of the Berlin writer's autobiographical writings and the essays *Goethe und Dostojewski* and *Wissen und Verändern!*, the complex evolution of his relationship with Weimar Classicism is outlined and the influence of Goethe's morphology in Döblin's thought is highlighted. On the basis of the study of poetological writings, the points of contact between the classical concept of the autonomy of the parts and the modern epic conceptualised by Döblin are then shown. Finally, through the analysis of the structure and intertextual elements in the exile novel *Amazonas*, we focus on Döblin's reading of the Faustian theme.

## I GOETHE NEGLI SCRITTI DI DÖBLIN

L'autore Alfred Döblin, perlopiù conosciuto al grande pubblico per il romanzo metropolitano *Berlin Alexanderplatz* (1929), è noto nella critica per il suo costante sperimentalismo stilistico. Nel 1938 Jorge Luis Borges, che fu anche un attento lettore delle opere döbliniane, scrive dell'autore tedesco che egli fu «lo scrittore più versatile del [loro] tempo» e che «ogni suo libro è un mondo a sé, con la sua particolare retorica e il suo particolare vocabolario»<sup>1</sup>. Döblin incarna a ragione anche il tipo di artista che accoglie senza timori le novità tecnologiche del Novecento e le integra con grande creatività nelle sue opere: si pensi alla tecnica del montaggio utilizzata in *Berlin Alexanderplatz* (per la quale egli venne ispirato dai collage dei dadaisti e dalla tecnica del montaggio cinematografico) o all'influsso che ebbero le tecniche dell'avanguardia pittorica sui suoi racconti espressionisti.

Il pionieristico Döblin, è, quindi, a prima vista, un autore difficilmente accostabile alla letteratura della *Weimarer Klassik*. Se Thomas Mann non fece mistero del suo debito artistico verso Goethe, in Döblin è invece chiarissima la rottura con la tradizione letteraria. Tuttavia, il rapporto di Döblin nei confronti dell'opera goethiana è più sfaccettato e complesso di come potrebbe apparire di primo acchito ed è segnato da diverse fasi, nelle quali i sentimenti dell'autore berlinese verso Goethe vanno dal più cupo astio degli anni giovanili, passano per la rivalutazione e il forte apprezzamento del periodo succes-

<sup>1</sup> JORGE LUIS BORGES, *Textos cautivos* (1986), trad. it. di MARIA DAVERIO, *Testi prigionieri*, a cura di TOMMASO SCARANO, Milano, Adelphi 1998, p. 189.

sivo alla Prima guerra mondiale e arrivano all'intenso confronto coi temi goethiani negli anni dell'esilio<sup>2</sup>.

Il primo incontro con la letteratura classica avviene a scuola, quando Döbblin frequenta l'*humanistisches Gymnasium* a Berlino-Friedrichshain. Nel liceo classico – così racconta a posteriori nel suo romanzo autobiografico *Schicksalsreise* (1949) – egli entra in contatto con i mostri sacri della letteratura tedesca. A far subito breccia nel suo cuore è Kleist, e, in particolare, la tragedia *Penthesilea* (1808):

Aber wie flammte ich auf [...], als mir die "Penthesilea" von H. v. Kleist begegnete, und wie richtete sich mein Zorn gegen den kalten, gar zu wohl temperierten Goethe, der dieses Werk ablehnte.<sup>3</sup>

Molti sono gli elementi di questo testo kleistiano che devono aver attratto il giovane Döbblin, fra cui il tema della forza esplosiva e mortale dell'eros – un tema che sarà centrale nei racconti espressionisti di Döbblin – e quello del conflitto fra individuo e leggi della società. Accanto a Kleist l'altro idolo del periodo scolastico è Hölderlin: la lettura intensiva dell'*Hyperion* innescherà in Döbblin una riflessione tutta personale sul rapporto fra uomo e natura e sulla rassegnazione e remissione dell'io alle contingenze esterne. Kleist e Hölderlin sono dunque i primi modelli letterari; sempre in *Schicksalsreise* Döbblin afferma infatti:

Diese beiden, Kleist und Hölderlin, wurden meine geistigen Paten. Ich stand mit ihnen gegen das Ruhende, das Bürgerliche, Gesättigte und Mäßige.<sup>4</sup>

Dietro gli attributi che Döbblin annovera fra quelli a lui estranei e nemici si scorge un chiaro riferimento al progetto classicista forgiato da Goethe e Schiller, che si fonda sugli ideali della misura, dell'equilibrio, dell'armonia e della realizzazione dell'uomo nella sua totalità. Non vi è dubbio che l'astio di Döbblin verso la letteratura della *Weimarer Klassik* possa essersi sviluppato come reazione alla severa formazione ricevuta nella scuola prussiana, nella quale gli slanci di interesse spontaneo da parte degli studenti verso le novità artistico-

<sup>2</sup> Sulla ricezione di Goethe in Döbblin si vedano WERNER STAUFFACHER, *Intertextualität und Rezeptionsgeschichte bei Alfred Döbblin: "Goethe dämmerte mir sehr spät"*, in «Zeitschrift für Semiotik», XXIV, 2-3 (2002), S. 213-229 e WILFRIED F. SCHOELLER, *Alfred Döbblin. Eine Biographie*, München, Carl Hanser Verlag 2011, S. 186 e S. 52-55.

<sup>3</sup> ALFRED DÖBBLIN, *Schicksalsreise* (1949). *Bericht und Bekenntnis*, mit einem Nachwort von Susanne Komfort-Hein, Frankfurt am Main, S. Fischer 2014, S. 141. Trad. it.: «Ma come divampavo [...] quando incontravo la "Penthesilea" di H. v. Kleist, e come il mio odio si dirigeva contro il freddo e decisamente troppo mite Goethe, che aveva rifiutato quest'opera».

<sup>4</sup> Ivi, S. 142. Trad. it.: «Questi due, Kleist e Hölderlin, divennero i miei padrini spirituali. Insieme a loro fronteggiavo l'immobilismo, il borghesismo, l'appagamento e la moderazione».

culturali erano malvisti e la lettura dei classici veniva imposta.<sup>5</sup> Il rifiuto della *Weimarer Klassik* ha, però, radici più profonde. In primo luogo esso coincide con un rifiuto a tutto tondo verso il mondo borghese, del quale Döblin, già da giovanissimo, coglie il lato ipocrita e dal quale non si sente affatto attratto. Scrive del suo periodo scolastico:

Das zahme klassische Ensemble kam sehr lange Zeit völlig aus meinem Gesichtskreis. Es wurde mir fremd. Ich erinnerte mich Goethes garnicht. Langsam stellte sich eine Verbindung her zwischen dem klassischen Ensemble einschließlich Schule und Lehrerschaft mit dem stumpfen Bürgertum. Mit denjenigen Elementen, die mir jetzt in der Nähe und von weitem begegneten, die den Staat politisch betreiben, Zeitungen herausgeben, Bilder sammeln, Museen bauen, in Konzerte und Theater laufen, Schauspielerfotographien ansehen – langweilige, oft verächtliche Elemente, die nur Widerstand repräsentieren. Dieselben bürgerlichen Schichten, sah ich, sind es, die das klassische Ensemble verkehrten.<sup>6</sup>

Questo sentimento antiborghese di matrice nietzschiana, che in seguito Döblin svilupperà in una vera e propria critica verso una concezione dell'arte intesa come mero mezzo d'intrattenimento<sup>7</sup>, impedisce, in questa prima fase,

<sup>5</sup> Cfr. Ivi, S. 139: «Da waren die preußischen Lehrbeamten, die Professoren, und sie übermittelten die sogenannte humanistische Bildung, und dazu die preußische Staatsgesinnung. Zu ihr gehörte Disziplin und Fleiß. Man lernte viel auf dem Gymnasium, auch aus dem klassischen Altertum, lernte auch die deutschen Heldensagen und deutsche Literatur, so daß man sie kannte. Es wurde auch Geschichtsunterricht gegeben, auf das Preußische und Deutsche hin. Man war jung, man nahm alles hin, es waren staatliche Lehren, die zu dem Gymnasium gehörten und für seine Dauer ihre Gültigkeit hatten». Trad. it.: «Là c'erano gli impiegati-docenti prussiani, i professori, e loro trasmettevano la cosiddetta formazione umanistica e, assieme a questa, la mentalità di Stato di stampo prussiano. Di questa faceva parte disciplina e diligenza. Si studiava molto al Liceo, anche dell'antichità classica, si studiavano anche le saghe germaniche e la letteratura tedesca, affinché la si imparasse. Si impartivano anche lezioni di storia, con particolare enfasi sulla Prussia e la Germania. Eravamo giovani, assorbivamo tutto, erano insegnamenti statali che rientravano nel programma liceale e che per la durata del Liceo ebbero la loro validità». Cfr. anche con la seguente testimonianza autobiografica tratta dal testo *Was waren Sie für ein Schüler?* (4.4.1926): «[Die Lehrer] waren Verärgerte, Philister, Beamtentypen. Als einmal unter meinen Schulbüchern Schopenhauer und Kant gefunden wurden, sagte der Ordinarius: Sie können auch was Besseres tun, als Das zu lesen». Trad. it.: «[Gli insegnanti] erano degli stizziti, dei filistei, della tipologia degli impiegati. Quando una volta trovarono Schopenhauer e Kant fra i miei libri di scuola, l'Ordinarius mi disse: Potrebbe fare anche qualcosa di meglio che legger questo». ALFRED DÖBLIN, *Was waren Sie für ein Schüler?* (4.4.1926), in ID., *Schriften zu Leben und Werk*, mit einem Nachwort von Wilfried F. Schoeller, Frankfurt am Main, S. Fischer 2015, S. 63. Si veda infine anche il seguente passaggio da *Erlebnis zweier Kräfte* (1922): «Der Widerwille gegen die disziplinscharfe verklärende Schule war außerordentlich». Trad. it.: «L'avversione contro la severa e autoritaria scuola era enorme». ALFRED DÖBLIN, *Erlebnis zweier Kräfte* in ID., *Aufsätze zur Literatur*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag 1963, S. 36.

<sup>6</sup> Ivi, S. 37. Trad. it.: «La docile ensemble classica la persi di vista interamente. Mi divenne estranea. Non mi ricordavo affatto di Goethe. Lentamente si creò un collegamento dell'ensemble classica, compresi scuola e docenti, con l'ottusa borghesia. Con quegli elementi che ora mi erano vicini e mi toccavano lontanamente, che svolgevano ruoli politici nello Stato, pubblicavano riviste, collezionavano quadri, costruivano musei, andavano ai concerti e a teatro, guardavano le foto degli attori – elementi noiosi e sprezzanti che rappresentavano solo opposizione. Sono i ceti borghesi stessi, potevo vedere, che idolatrano l'ensemble classica».

<sup>7</sup> Cfr. ALFRED DÖBLIN, *Der Bau des epischen Werks (Dezember 1928)* in ID., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, mit einem Nachwort von Erich Kleinschmidt, Frankfurt am Main, S. Fischer 2013, S. 215-245.

un lucido confronto con la letteratura della *Weimarer Klassik*. Nel saggio *Erlebnis zweier Kräfte* (1922) Döblin farà un bilancio del suo rapporto con Goethe e ammetterà come quest'ultimo fosse per lui, nel periodo giovanile, l'emblema dell'astratto intellettualismo borghese, il «muffige[r] Got[t] der Gebildeten, der Vertrockneten, vom Volk Abgefallenen»<sup>8</sup>.

Ma l'astio verso Goethe di questa fase combacia soprattutto con il rifiuto verso un tipo di letteratura che a Döblin sembra non concedere sufficiente spazio agli eccessi dell'animo umano. Questo sentimento va di pari passo con un interesse verso le opere filosofiche che smontano i valori formati attorno alla fiducia nella ragione umana e con la ricerca di letture dove compaiono personaggi scissi che scoprono l'inadeguatezza di questa. Kleist e Hölderlin sono già stati nominati; gli altri due astri che accompagnano la giovinezza di Döblin sono Nietzsche e Dostoevskij. In Dostoevskij Döblin trova «Widerstreben, Energie, Revolution»<sup>9</sup>, una scrittura che riesce a rappresentare gli impulsi umani e i dissesti dell'anima; in Nietzsche, in particolare nella *Genealogia della morale*, delle linee di pensiero con le quali demolire l'illusione razionalistica dell'autonomia del soggetto e il codice morale borghese.

La prima rivalutazione di Goethe avviene dopo la Prima guerra mondiale. In quanto psicoterapeuta, Döblin era stato impiegato come medico nell'Ospedale militare di Saargemünd, al confine con la Francia, e lì aveva visto coi propri occhi le conseguenze catastrofiche del conflitto. Quando, finita la Prima guerra mondiale, torna a Berlino dopo l'esperienza dell'Ospedale militare, prende in mano i *Gespräche mit Goethe* (*Conversazioni con Goethe*) di Johann Peter Eckermann e la lettura gli dà modo di cogliere alcune qualità della persona di Goethe che gli erano fino ad allora sfuggite. Le riflessioni su Goethe maturate dalla lettura di Eckermann sono contenute nel saggio *Goethe und Dostojewski* (*Goethe e Dostoevskij*) uscito nel 1921 nella rivista di critica artistica «Ganymed».<sup>10</sup> Tramite un'approvazione quanto mai nuova e senza riserve nei confronti dell'ideale di *Humanität* goethiano e sullo sfondo della contrapposizione fra il concetto dal carattere mistico di 'popolo russo' in Dostoevskij e la concezione del 'divino etico' in Goethe, lo scopo di Döblin è contrastare quel sentimento patriottico, estremamente radicato nella popolazione tedesca, che aveva portato la Germania alla catastrofe della Prima guerra mondiale e dal quale egli pure, negli anni precedenti al 1918, non era stato del tutto immune<sup>11</sup>. Per farlo, deve rivedere le sue posizioni giovanili in termini di preferenze artistiche e porre Goethe al di sopra del romanziere russo. Nel confronto con Dostoevskij l'interesse di Döblin è diretto da un lato a criticare la concezione e la rappresentazione dostoevskijana del "popolo russo", dall'altro a sottrarre l'opera dell'autore russo dal rischio di eventuali interpretazioni di taglio politico. Döblin sostiene che Dostoevskij non sia mai stato in stretto contatto con la popolazione russa, nemmeno nel periodo della prigionia, e che la sua concezione del popolo russo come portatore e garan-

<sup>8</sup> A. DÖBLIN, *Erlebnis zweier Kräfte*, cit., S. 38. Trad. it.: «il Dio ammuffito dei colti, degli aridi, degli apostati del popolo».

<sup>9</sup> Ivi, S. 36. Trad. it.: «resistenza, energia, rivoluzione».

<sup>10</sup> ALFRED DÖBLIN, *Goethe und Dostojewski*, in «Ganymed», 3 (1921), S. 82-93.

<sup>11</sup> Si vedano i seguenti testi dell'autore dal contenuto sciovinista: ALFRED DÖBLIN, *Reims* (1914) in ID., *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, mit einem Nachwort von Torsten Hahn, Frankfurt am Main, S. Fischer 2015, S. 14-22 e ALFRED DÖBLIN, *Es ist Zeit!* (1917) in Ivi, S. 22-30.

te di pia Cristianità sia una creazione nata dalla sua realtà interiore, l'immagine confortante partorita dalla fantasia di un uomo particolarmente piegato dalle avversità della vita. Se da un lato Döblin difende lo scrittore russo elogiando la sua istintualità artistica scevra da ogni intellettualismo – su questo punto rimanendo quindi fedele alla sua opinione giovanile su Dostoevskij –, dall'altro, tramite il confronto con Goethe, disvela i pericoli che si celano dietro una siffatta concezione. In maniera esplicita Döblin muove a Dostoevskij la critica secondo la quale la sua idea di popolo sarebbe fondata sul contrasto verso l'Occidente. Questa antipatia avrebbe radici storiche: Dostoevskij interpreterebbe l'Europa occidentale come l'ultimo stadio di una stortura nata quando il messaggio ecumenico e di fratellanza universale delle prime comunità cristiane venne meno e la Chiesa assunse un ruolo politico. Nell'Europa orientale, invece, la politicizzazione della religione non sarebbe avvenuta, garantendo al 'popolo russo' il mantenimento della genuinità del messaggio cristiano.<sup>12</sup>

Il rimprovero di Döblin a Dostoevskij non è mosso da una divergenza di opinioni sul tema della cristianità "snaturata" dell'Europa occidentale. Anzi: negli anni dell'esilio Döblin avrebbe detto cose sostanzialmente simili nel suo saggio *Prometheus und das Primitive* (1938)<sup>13</sup>. Invece, ciò che Döblin rimprovera a Dostoevskij è di aver trasformato tale opinione in un sentimento di antipatia e di aver eretto su questo sentimento il concetto idealizzato di 'popolo russo'. Nel saggio *Goethe und Dostojewski* la riflessione döbliniana sul pensiero politico di Dostoevskij si intreccia, a un certo punto, con un'osservazione di critica del linguaggio:

Eine ungeheuerliche Mystik wird mit dem Wort Volk getrieben. Das Wort wird nicht mehr auf seinen Begriff, seinen Zeichencharakter durchschaut, sondern dient rund, plump und dick als Fetisch.<sup>14</sup>

È chiaro che il confronto con Dostoevskij è funzionale a Döblin per prendere le distanze da quell'esuberanza di soggettività e da quell'aspirazione dell'interiorità che egli vedeva nella sua epoca e che erano propri anche di correnti artistiche, in primis l'espressionismo, che lui apprezzava. Sull'esempio di Dostoevskij e sullo sfondo di una critica del linguaggio influenzata dagli studi

<sup>12</sup> Non è chiaro da quale lettura Döblin abbia tratto le riflessioni di Dostoevskij sull'Europa. Per questo argomento si rimanda a Giulia Cantarutti, la quale, in una nota alla traduzione italiana della versione leggermente rimaneggiata da Döblin e pubblicata nel 1949 in «Das goldene Tor» di *Goethe und Dostojewski*, offre dei validissimi spunti per l'indagine della ricezione di Dostoevskij in Döblin. Cfr. GIULIA CANTARUTTI (a cura di), nota 4 a *Goethe e Dostoevskij*, in ALFRED DÖBLIN, *Scritti berlinesi*, trad. it. di LUCIA PERRONE CAPANO, Bologna, Il Mulino 1994, p. 212. Sulla ricezione di Dostoevskij in Döblin si veda anche: MONIQUE BOUSSART-WEYEMBERG, *A. Döblin et F. M. Dostoevski: Influence et analogie*, in «Revue des langues vivantes», XXXV, 4 (1969), pp. 381-404.

<sup>13</sup> Cfr. ALFRED DÖBLIN, *Prometheus und das Primitive* (1938), in ID., *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, cit., S. 350-372.

<sup>14</sup> A. DÖBLIN, *Goethe und Dostojewski*, cit., S. 85. Trad. it.: «La parola popolo trascina con sé una mistica mostruosa. La parola non viene più colta nel suo concetto, nel suo carattere semiotico; tonda, pesante e grassa essa serve da feticcio».

di Fritz Mauthner<sup>15</sup>, egli mostra come l'individuo contratto nella propria dimensione interiore sia portato a una percezione distorta della realtà con conseguente pericolosa mitizzazione del linguaggio. Trasportato su un piano di filosofia politica, questo pensiero è un monito a non erigere l'identità culturale di una nazione sull'idealizzazione della popolazione, poiché tale trasfigurazione va di pari passo con un atto di dominio che muove dalla definizione e identificazione del nemico.

A Dostoevskij, «der zürnende Prophet, der arme kranke Mensch»<sup>16</sup>, Döblin oppone il bilanciato e centrato Goethe. Nel ritratto che l'autore berlinese fa di Goethe nel 1921, la freddezza, la docilità e la mitezza tanto disprezzate durante il periodo scolastico vengono rilette positivamente come amore per gli uomini e per le cose. Il distacco e l'atteggiamento di estraneità alle cose propri di Goethe vengono reinterpretati come manifestazioni di rispetto verso l'altro da sé. In Goethe Döblin vede l'artista e lo scienziato che si avvicina alla natura con cura, attenzione, cautela e pazienza, e che proprio per questa scrupolosità ha:

[...] immer mehr beobachtet als experimentiert. Er will durchaus zu der unentstellten, unberührten und unveränderten Natur.<sup>17</sup>

L'utilizzo del verbo *beobachten*, 'osservare', è una spia piuttosto chiara della vicinanza che Döblin sente fra sé e Goethe: il verbo non può non far pensare alla concezione poetologica döbliniana, centrale per lo sviluppo del suo concetto di *epos* moderno, secondo la quale il romanziere dovrebbe evitare la prosa psicologizzante inficiata dall'ego autoriale e farsi invece ispirare, nella rappresentazione degli avvenimenti da narrare, dalla psichiatria, scienza che si limiterebbe ad annotare i decorsi, senza la pretesa di giungere al motivo del fenomeno comportamentale<sup>18</sup>. Nel pensiero poetologico, e insieme filosofico, di Döblin, l'autore abdica di fronte alle cose e non può e non deve far altro che rispettare l'autonomia di queste. È questo l'aspetto che Döblin sente di condividere con Goethe: la volontà di avvicinarsi alla natura rinunciando al principio di dominio dell'io. Così Goethe è per Döblin un orientale, egli appartiene a una «fremd[e] Geistesrasse» ('una razza spirituale straniera')<sup>19</sup> e ha un *balancement* interiore che, nonostante la sua passione per gli uomini e le cose, gli permette di non essere inghiottito dalla vita. Anche la molteplicità di interessi che egli ebbe in vita è, per Döblin, attribuibile alla natura orientale del Goethe, al suo essere un *Organismus*<sup>20</sup> ampio, ricco e ben centrato, e

<sup>15</sup> Sull'influenza della filosofia di Mauthner in Döblin si veda GIULIA CANTARUTTI, *Presentazione* a A. DÖBLIN, *Scritti berlinesi*, cit., pp. 9-29; W. F. SCHOELLER, *Alfred Döblin. Eine Biographie*, cit., S. 255-256.

<sup>16</sup> A. DÖBLIN, *Goethe und Dostojewski*, cit., S. 86. Trad. it.: «profeta furioso, uomo povero e malato».

<sup>17</sup> A. DÖBLIN, *Goethe und Dostojewski*, cit., S. 83. Trad. it.: «sempre preferito osservare piuttosto che sperimentare. Vuole raggiungere quella natura affatto intoccata, non distorta e non modificata».

<sup>18</sup> Cfr. ALFRED DÖBLIN, *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm* (Mai 1913), in ID., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, cit., S. 118-122.

<sup>19</sup> A. DÖBLIN, *Goethe und Dostojewski*, cit., S. 89.

<sup>20</sup> Ivi, S. 90.

non va confusa con incapacità di amare e con divagamento. Ritraendolo come un orientale, Döblin intende porre l'accento sul Goethe scienziato e filosofo, sulla sua visione olistica e organicistica della natura. Difatti, i termini utilizzati per la descrizione del modo di interagire del poeta attingono direttamente dalle scienze naturali. La maniera del separarsi di Goethe dalle cose e dalle persone sarebbe quella dell'organismo che si distacca in maniera naturale dopo che il sentimento ha compiuto il suo ciclo, dopo che la massa dei reagenti si è estinta<sup>21</sup>. Nell'organicità della persona e nello sguardo oggettivo verso la natura, Döblin riconosce il principio del 'divino etico' che permea il pensiero goethiano:

Es ist bei ihm unzählige Male nur "Objektivität" zu finden; aber dies ist nicht, natürlich nicht, Teilnahmslosigkeit und Entfernung, sondern Beseelung, ungestörtes Überfließen. Kein Vis-à-vis und Rencontre des kontrollierenden und analysierenden "Menschen" mit den "Gegenständen", sondern ein dauerndes, oft wütendes Spiel hinüber und herüber.

Im höheren Alter konnte er einige Dinge aussprechen. Sie zeigen besser als viele Dichtungen sein Lebensgefühl und seine Artung. Er sieht die Welt als eine eigentümliche sittliche Erscheinung.<sup>22</sup>

È piuttosto evidente che Döblin, alla luce della teoria goethiana della morfologia, voglia portare il lettore al nesso che c'è, in Goethe, fra concezione della natura sacra e pensiero (sovra-)politico<sup>23</sup>. Döblin spiega: per l'«orientale» Goethe, che vede il mondo come fenomeno divino-etico, la natura detta delle leggi che l'uomo non può rompere. La sua idea di «divino» comprende direttamente quello di umanità, mitezza, cultura. Egli pertanto – così Döblin –, è estraneo a concetti come *Volk* e in questo è quindi di gran lunga superiore a Dostoevskij.

Sebbene *Goethe und Dostojewski* sia raccolto fra i saggi di Döblin sulla letteratura, è chiaro che il testo ha poco del saggio di critica letteraria ed è invece più simile agli scritti filosofici di Döblin. L'operazione di Döblin è tesa a esporre la propria contrarietà agli ideali nazionalistici, ed è anche un acerbo tentativo di delineare un vero e proprio pensiero di filosofia della storia, che trae le fondamenta da una concezione di mistica della natura. Infatti, lo scritto prelude già a una riflessione che si rafforzerà e diverrà urgente negli anni dell'esilio. In particolare, la contrapposizione fra i due scrittori pare già anticipare una questione che sarà molto rilevante per Döblin a partire dagli anni Trenta, ovvero quella della dicotomia fra azione dell'uomo all'interno del

<sup>21</sup> *Ibid.* Testo originale: «Es erfolgte eine Ablösung, nachdem sich ein Gefühlskreis gerundet hatte, eine Reaktionsmasse sich abgelebt hatte».

<sup>22</sup> *Ibid.* Trad. it.: «Per un numero illimitato di volte si trova in lui solamente "oggettività"; ma ciò non è di certo non-partecipazione ed estraneità, significa invece animare, è uno scorrere indisturbato. Non è il mettersi faccia a faccia, il fronteggiare gli "oggetti" dell'uomo analitico e controllore, bensì un furente gioco verso qua e verso là. In età avanzata giunse ad esprimere qualche riflessione a riguardo. E ciò che scrive ci insegna meglio di molte poesie quale fosse il suo senso della vita e il suo atteggiamento. Egli vede il mondo come un fenomeno etico *sui generis*».

<sup>23</sup> Sul pensiero politico di Goethe e, in particolare, sul suo rapporto con la rivoluzione francese, si veda l'intramontabile GIULIANO BAIONI, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese* (1969), Napoli, Guida editori 1982.

processo storico – un’azione che ha a disposizione poco tempo, il breve tempo dell’uomo sulla Terra – e il lento fluire della storia della natura, la quale comprende la storia dell’umanità. Così Dostoevskij, il rappresentante, secondo Döblin, del primo polo, viene raffigurato quasi come il leader infervorato di un movimento mistico. Egli è l’uomo dalla soggettività debordante che combatte per il mondo<sup>24</sup>, che ha sofferto e vissuto le categorie morali del peccato e della colpa e la cui fermezza di idee è spinta dall’epilessia fino all’incorreggibilità. Si aggrappa alla sua idealizzazione del popolo russo per trovare stabilità dalla sua disperazione, prega, fa penitenza, sente il trasporto estatico verso Dio. Döblin non manca di raccontare il momento della veglia della salma dello scrittore russo, durante il quale gli studenti di Pietroburgo avrebbero pregato inginocchiati, pianto, singhiozzato, strappato il salterio di mano ai monaci per leggere personalmente i salmi con voci tremanti. Dostoevskij è caratterizzato da qualità e con sostantivi che richiamano una dimensione di velocità e di istintualità soggettiva: «[das] Gewaltsame», ‘lo slancio di forza’, «die Plötzlichkeiten», ‘i momenti di repentinità’, «[die] Gemütsschwankungen», ‘le volubilità’, «[die] Angstaffekte», ‘gli attacchi di ansia’, «[die] ekstatische Willkür», ‘l’arbitrarietà estatica’<sup>25</sup>.

Goethe, invece, incarna il secondo polo. Döblin rimarca che i suoi contemporanei non lo compresero, che quando morì egli era ormai quasi dimenticato in patria e che non vennero studenti a vegliare e a leggere salmi sulla sua bara. Egli non combatte per il mondo, bensì ama il mondo<sup>26</sup>, in lui non vi è traccia di colpa cristiana, di peccato e di peccato originale – alle categorie morali associate a Dostoevskij è così opposto il principio etico attribuito a Goethe –, il suo sguardo oggettivo alle cose è centrato e bilanciato, la sua persona si dilata e si contrae con esse. Il suo concetto del divino-etico non bada alla definizione di popolo, ma guarda all’umanità come fenomeno della natura. Il tempo goethiano è un tempo lento:

[...] der Kalender Goethes verfügt über andere Zeitbegriffe. Goethe lebt und wirkt für eine weitere Zukunft; darum sind auch seine Arbeitsmethoden andere als die der temporär Aktiven.<sup>27</sup>

Come Schoeller fa notare nella sua biografia su Döblin, molti dei tratti di Goethe dai quali è attratto l’autore berlinese dopo la lettura del testo di Eckermann sono caratteristiche o attitudini nelle quali Döblin stesso si rivede-

<sup>24</sup> Cfr. testo originale: «Sie [Dostoevskij und Goethe] stimmen in einem ungeheuren Grundgefühl beide überein, das bei Dostojewski zum Kämpfen um die Welt, bei Goethe zur Liebe führt». A. DÖBLIN, *Goethe und Dostojewski*, cit., S. 91. Trad. it.: «Essi [Dostoevskij e Goethe] convergono entrambi in un intenso sentimento di base, che porta Dostoevskij a lottare per il mondo, Goethe ad amare il mondo».

<sup>25</sup> Ivi, S. 87.

<sup>26</sup> Cfr. nota 24.

<sup>27</sup> Ivi, S. 92. Trad. it.: «Il calendario goethiano dispone di altri concetti di tempo. Goethe vive ed esercita il suo influsso in un futuro prossimo; per questo anche i suoi metodi di lavoro sono diversi da quelli di coloro che sono attivi per un tempo provvisorio».

va.<sup>28</sup> Alla giusta osservazione di Schoeller è possibile aggiungere che questo rispecchiamento testimonia vivamente dell'evoluzione nel pensiero e nell'arte di Döblin avvenuta in seguito alla fine della Prima guerra mondiale. Se, infatti, l'interesse per l'Oriente è già precoce in Döblin – il suo «romanzo cinese» *Die drei Sprünge des Wang-lun* è del 1915 –, la rivalutazione di Goethe dopo la Prima guerra mondiale coincide con l'inizio di una fase inedita, nella quale l'autore si occupa intensamente di filosofia della natura e si distacca dall'estetica soggettivista dell'espressionismo alla ricerca di scritture innovative per il genere del romanzo. Questo cambiamento scaturisce anche dagli eventi storico-politici degli anni Venti, per Döblin estremamente deludenti. Dopo un primo entusiasmo nei confronti della Repubblica di Weimar – nel periodo successivo alla fine della guerra si era avvicinato per un breve lasso di tempo al partito Socialdemocratico Indipendente di Germania (USPD)<sup>29</sup> – e inorridito dall'esito della fallita rivoluzione del novembre 1918, deve presto constatare che il sistema partitico del nuovo governo socialista, senza troppe differenze rispetto alla precedente monarchia, non permette una concreta partecipazione della popolazione alle decisioni politiche. Alla delusione reagisce con un rafforzato impegno sociale e con lo sviluppo di una teoria volta all'indagine del rapporto fra uomo e natura.

Influenzato dalle letture di Nietzsche, Spinoza, Schopenhauer e Fritz Mauthner e dal pensiero taoista, buddista e induista,<sup>30</sup> egli teorizza una concezione filosofica secondo la quale l'essere deriva da un'unità primigenia di tipo immanente portatrice di senso («Ursinn» o «Urprinzip»), alla quale l'io ha il dovere di riavvicinarsi a seguito dell'allontanamento originario, che Döblin riconosce come fonte di sofferenza e tragicità umana. Già dai primi scritti filosofici l'autore rifiuta ogni soluzione ascetica di risposta al dualismo corpo-intelletto (corrispondente al dualismo natura-io), proclama la natura istanza sacra e propone per l'uomo l'abbandono al flusso del divenire della natura 'anonima', che egli contrappone al forte impulso di individuazione dell'io.

Sul piano dell'attività letteraria, la posizione filosofica di Döblin si traduce nella ricerca di una scrittura che esprima il più possibile la molteplicità delle prospettive e che abbatta l'impostazione antropocentrica del romanzo ottocentesco – ricerca che approda con successo nella realizzazione di *Berlin Alexanderplatz* (1929). D'altronde, il contesto artistico-culturale della *Weimarer Republik* è particolarmente fecondo e recettivo alle novità. Nel 1923 si diffonde il movimento artistico della *Neue Sachlichkeit*, i cui esponenti cercano un'oggettività sulla base della rinuncia alle spinte utopistiche della corrente espressionista; sempre nel 1922 Otto Flake apre con il suo *Die Krise des Romans* un dibattito sulla necessità di riformare il romanzo; nel 1925 sorge il *Gruppe 1925*, un gruppo di intellettuali nato per affrontare la questione della censura artistica nella *Weimarer Republik* e che sarà l'organo all'interno del

<sup>28</sup> Schoeller lo desume prendendo in analisi il saggio di Döblin *Erlebnis zweier Kräfte* nel quale l'autore, un anno dopo la pubblicazione su Goethe e Dostoevskij, ripercorre brevemente il suo rapporto con la *Weimarer Klassik* e annota le sue impressioni positive su Goethe dedotte dalla lettura di Eckermann. W. F. SCHOELLER, *Alfred Döblin. Eine Biographie*, cit., S. 55.

<sup>29</sup> Cfr. Ivi, S. 184.

<sup>30</sup> Per le influenze filosofiche e religiose sul pensiero di filosofia della natura di Döblin cfr. CHRISTOPH BARTSCHERER, *Das Ich und die Natur. Alfred Döblins literarischer Weg im Licht seiner Religionsphilosophie*, Paderborn, Igel 1997.

quale Döblin e Brecht consolideranno la loro amicizia e svilupperanno il concetto di epica moderna.

Gli anni Venti, dunque, sono per Döblin un periodo particolarmente propizio per accogliere sia il pensiero, sia l'estetica goethiani. Ma questi vengono appunto accolti à la Döblin, nel suo tipico modo di recepire autori e idee che non esclude né contraddizioni, né cambi di opinione. Nel 1931, quando inizia a spuntare l'ombra del nazionalsocialismo, Döblin fa pubblicare *Wissen und Verändern!* e qui, anche se marginalmente, torna a scrivere di Goethe. Il libro sorge come sviluppo e prosieguo delle risposte di Döblin alla lettera aperta dell'allora studente Gustav René Hocke pubblicata sulla rivista *Das Tage-Buch* nel 1930. Nella lettera quest'ultimo si era rivolto allo scrittore ormai noto di *Berlin Alexanderplatz* per chiedergli consigli sulla posizione che l'élite degli intellettuali avrebbe dovuto assumere all'interno della situazione politica estremamente caotica della Repubblica di Weimar. Le lettere di risposta, pubblicate in più numeri della rivista, vengono riunite in versione rivisitata, un anno dopo, nel lungo saggio dal titolo *Wissen und Verändern!* ('Conoscere e cambiare!'). La tesi principale del libro consiste nell'assunto che in campo politico il pensiero, il *Denken*, debba avere precedenza rispetto all'agire. L'intento dell'autore è quello di riabilitare l'attività intellettuale intesa come riflessione libera e individuale, valutazione critica dei fenomeni, nonché come comprensione della vita nella sua interezza, ed elevarla al rango dell'azione concreta, della «schwere, seltene Aktion» che apre al cambiamento<sup>31</sup>. Il saggio si configura di fatto come furiosa invettiva dell'autore contro l'agire politico dettato dalla fede ideologica e, in maniera esplicita, contro il marxismo, e perciò, indirettamente, vuole essere anche una risposta alle critiche ricevute dagli esponenti della *Linkskurve* dopo l'uscita del suo romanzo metropolitano.<sup>32</sup> Döblin rifiuta l'idea del conflitto di classe come mezzo per arrivare al socialismo e propone un cambiamento radicale e profondo sulla base della rivalutazione, da parte della società, di quei valori schiacciati dal capitalismo. Radicalmente agli antipodi della soluzione russa e largamente influenzato dal pensiero anarchico, egli promuove un socialismo da intendere come forza pura e interiore che punti alla difesa dei diritti umani. I motori di questa spinta sarebbero valori come la libertà, il libero associazionismo, il rifiuto di ogni coercizione, l'umanità, la tolleranza, l'indignazione contro le ingiustizie, la disposizione alla pace. La risposta di Döblin a Hocke al termine della trattazione risulta così tanto decisa quanto vaga in termini di attuazione pratica: la giusta posizione degli intellettuali è per Döblin la «menschliche Position»<sup>33</sup>, la 'posizione umana', quella che li vede a fianco degli ultimi, degli oppressi, dei lavoratori.

<sup>31</sup> ALFRED DÖBLIN, *Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen (1931)* in ID., *Der Deutsche Maskenball von Linke Poot / Wissen und Verändern!*, Olten-Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag 1972, S. 135.

<sup>32</sup> *Berlin Alexanderplatz* fu criticato aspramente da Johannes R. Becher, esponente della rivista comunista tedesca «Linkskurve». Secondo Becher, acceso sostenitore della necessità di una letteratura proletaria, Döblin avrebbe creato un libro «ultra-realistico» e il personaggio principale di Franz Biberkopf sarebbe stato «un prodotto di laboratorio pigiato nella forma artistica». Cfr. ALFRED DÖBLIN, *Katastrophe in einer Linkskurve (1930)* in ID., *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, cit., S. 253. Sulla rottura fra Döblin e gli esponenti della rivista comunista cfr. GIOVANNI SCIMONELLO, *Alfred Döblin e la crisi di Weimar*, Milano, Arcipelago 1991, pp. 33-40.

<sup>33</sup> A. DÖBLIN, *Wissen und Verändern!*, cit., S. 142.

Nel saggio *Wissen und Verändern!* Goethe spunta all'interno della disamina volta a illuminare le radici storiche di quel processo che in Germania ha condotto alla crisi della classe intellettuale, equivalente per l'autore al processo di schiavitù del libero pensiero sotto il pensiero ideologico, politicizzato. A capo di questa storia della decadenza c'è Lutero, che, togliendo la mediazione sacerdotale del rapporto fra credente e Dio, avrebbe reso l'uomo libero dal punto di vista religioso (libero di fronte a Dio), ma lo avrebbe lasciato schiavo dal punto di vista politico (schiavo di fronte ai principi). La Riforma, come prima tappa del percorso di secolarizzazione moderna, avrebbe portato a uno spostamento dei concetti giuridici dalla dimensione divina a quella umana – il diritto divino diviene diritto statale –, consegnando in questo modo l'idea di giustizia, non più inattaccabile poiché metafisica, quindi non più appannaggio esclusivo dell'autorità divina, alle volubilità dei potenti e ai loro interessi. Si capisce, perciò, quanto il 'divino etico' di Goethe possa giocare un ruolo fondamentale nell'argomentazione *kulturkritisch* di Döblin contro il materialismo storico. Se la natura goethiana, essendo divina, contiene in sé le qualità di Dio, la 'sua tranquillità, la sua armonia, l'ordine universale'<sup>34</sup>, la concezione della natura insita nella dialettica marxista fa sì invece, secondo Döblin, che il pensiero venga ulteriormente assoggettato alle logiche storiche immanenti. Nella sua unidirezionalità di visione il materialismo storico interpreterebbe l'uomo come mero oggetto di dinamiche economico-produttive; così facendo, lo ridurrebbe a torto a un essere costituito da sola materialità e lo porrebbe sotto il giogo di una potenza economica eletta a destino. Ne risulta una *Geistigkeit* schiacciata da e nella storia, tremante e incompleta, ben diversa da quella goethiana:

Der Gott aber, oder die Göttlichkeit, oder die Geistigkeit, die mit der dialektischen Bewegung in die Welt, in die Natur und in die Geschichte geschoben, gezogen, gesogen wird, sieht ganz anders aus. Nichts mehr von einem ruhenden Gottgebilde! Da ist keine Vollendung. Im Gegenteil. Bei den Dialektikern, den Naturalisten, zittert sich die Göttlichkeit grade in den Widersprüchen, den nie zu beseitigenden Unvollkommenheiten und Spannungen des Daseins aus. Wir haben einen unvollendeten Gott vor uns. Es ist ein historischer Gott. Dialektik ist die Göttlichkeit und Geistigkeit der raum-zeitlichen Welt.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Ivi, S. 193.

<sup>35</sup> Ivi, S. 193-194. Trad. it.: «Eppure Dio, o il divino o la spiritualità che viene spostata, trainata, assorbita nel mondo, nella natura e nella storia dal movimento dialettico appare totalmente diversa. Non c'è più nulla della quieta formazione divina [concepita da Goethe]! Non vi è completezza. Al contrario. Nei dialettici, nei naturalisti, la spiritualità smette di tremare proprio nelle contraddizioni, nelle tensioni e nelle imprecisioni mai eliminabili dell'essere. Ci troviamo davanti a un Dio incompleto. È un Dio storico. La dialettica è la divinità e la spiritualità del mondo spazio-temporale».

Eppure, nonostante Döblin si serva della *Weltanschauung* del Classicismo di Weimar<sup>36</sup> per sostenere la sua critica alla dialettica marxista, l'accettazione di Goethe nel saggio non è incondizionata. Insieme a Richard Wagner, Stefan George e Friedrich Nietzsche, Goethe viene annoverato fra i modelli di «geistig[e] Verbildung und Verkümmern»<sup>37</sup> in Germania. Certo, a differenza degli altri tre, Goethe avrebbe il merito di non aver concepito alcun «Herrenideal», alcun 'ideale del signore' col quale fu possibile irretire le masse; in Goethe infatti, secondo Döblin, l'elemento 'del dominio feudale' viene assorbito nell'interiorità, lì riconosciuto e celebrato – si ritrova in questa considerazione il concetto del Goethe sovra-politico delineato in *Goethe und Dostojewski*. Tuttavia, anche in una tale disposizione emergerebbe la stortura inflitta al *Geist*, la 'scoliosi spirituale'. E così per Döblin non c'è da meravigliarsi che la borghesia celebri Goethe – essa si riconosce in «dieser beispiellosen, tief menschlichen Figur, die nie zur vollen Existenz und Wirkung gekommen ist»<sup>38</sup>.

## 2 AUTONOMIA DELLE PARTI ED EPICA MODERNA

Come già accennato, non solo il pensiero filosofico, ma anche la teorizzazione del concetto di epica moderna di Döblin potrebbe essere in parte influenzata dall'opera di Goethe. Döblin, che, oltre a romanziere di successo fu anche un saggista molto produttivo, scrisse numerosi testi poetologici nei quali indicò le caratteristiche fondanti del romanzo moderno e diede veri e propri consigli tecnici di scrittura ad autori e critici. La scrittura dei saggi poetologici inizia già nei primi anni del Novecento, ma la concezione dell'epica moderna arriverà alla sua compiutezza formale negli anni della Repubblica di Weimar. Nel 1929 egli espose le sue idee sul concetto di *epos* moderno davanti agli studenti dell'Auditorium Maximum dell'Università di Berlino in un intervento che nel 1929 venne pubblicato nella rivista letteraria «Die neue Rundschau» con il titolo *Der Bau des epischen Werks* (*La costruzione dell'opera epica*). Che la prosa di Döblin cercasse con determinazione di congiungere il romanzo moderno alla tradizione epica era già chiaro da tempo agli autori a lui contemporanei: è famosa la frase dello scrittore Musil che, nella recensione del romanzo *Manas*, loda la scelta dell'autore tedesco di ricorrere alla prosa in versi della tradizione epica, una scelta che gli avrebbe permesso di

<sup>36</sup> Sull'influenza della *Weimarer Klassik* all'interno del saggio si veda l'interpretazione di Zenobi. Il germanista sostiene che «alla base della critica storico-antropologica di Döblin [...] vi [sia] l'idea tutta settecentesca del "ganzer Mensch", ovvero dell'individuo inteso come totalità di anima e corpo, armonica fusione delle facoltà fisiche e di quelle psichiche» e che nel saggio di Döblin riecheggia il lessico delle *Lettere sull'educazione estetica* di Schiller. LUCA ZENOBI, *Alfred Döblin, Conoscere e cambiare! (Wissen und Verändern!)*, 1931, in MASSIMO BONIFAZIO, DANIELA NELVA e MICHELE SISTO (a cura di), *Il saggio tedesco del Novecento*, Firenze, Le Lettere 2009, pp. 125-134, p. 130.

<sup>37</sup> A. DÖBLIN, *Wissen und Verändern!*, cit., S. 181. Trad. it.: «deformazione e atrofia spirituale».

<sup>38</sup> *Ibid.* Trad. it.: «questa figura senza precedenti, profondamente umana, la cui esistenza e il cui impatto non sono mai giunti appieno».

imporre «[der] uralten heiligen Schildkröte die Gangart der Gegenwart»<sup>39</sup>, (imporre 'l'andatura del presente all'antichissima sacra tartaruga [dell'epica]').

Nel delineare i tratti principali del romanzo epico moderno, Döblin, che nel saggio del 1929 muove dai modelli Cervantes, Omero e Dante, intende principalmente abbattere l'errata convinzione che l'arte sia un mero strumento di intrattenimento e di svago; secondo lui l'arte può e deve permettere l'*Erkennen* – usando il verbo *Erkennen* (conoscere, riconoscere), tradizionalmente legato alla filosofia, egli intende nobilitare l'arte, riabilitarla come mezzo di conoscenza. Se lo scopo dell'arte deve essere l'indagine della verità, la credibilità della narrazione per Döblin non si ottiene di certo nel tentativo di imitare in forma letteraria un fatto reale – su questo punto egli intreccia la critica contro la filosofia del come-se di Vaihinger a quella contro la prosa psicologizzante di retaggio ottocentesco. Il romanzo epico per Döblin rifiuta la realtà e parla di una *Überrealität*, una 'iperrealtà'<sup>40</sup>, e i fatti di fantasia, i fatti inventati, risultano credibili nel momento in cui essi rappresentano le «Elementarsituationen des menschlichen Daseins»<sup>41</sup>, 'situazioni elementari dell'esistenza umana', esattamente come avviene in Cervantes, Omero e Dante. L'aggettivo *glaubwürdig*, 'credibile', viene colto in tutte le sue accezioni: credibile è il romanzo epico quando racconta, appunto, le situazioni umane originarie che sempre si ripetono, ma esso è credibile anche perché fra narratore e lettore si stabilisce un «ehrliches Verhältnis, auf begründetem Vertrauen beruhend», 'rapporto onesto, basato su una fondata fiducia', un rapporto che richiede un *Glaube*, un credo di tipo religioso.

Allo statuto döbliniano relativo all'arte come mezzo adeguato a sondare la verità è indissolubilmente legato il ragionamento secondo il quale l'epica moderna debba rompere l'illusione della *Fiktion* e suscitare una riflessione critica e razionale nel lettore. Lo scopo, sia nel romanzo epico di Döblin, sia nel teatro epico di Brecht, è quello di spezzare il mito, interrompere l'azione consolatoria, l'incanto della narrazione. In questo contesto è piuttosto noto il concetto brechtiano di *Verfremdungseffekt*, la tecnica dell'effetto straniamento. Allo stesso modo Döblin si serve di numerose tecniche di *Entmimetisierung* con le quali, all'interno del romanzo, decostruisce la struttura del romanzo stesso e la mostra al lettore, evitando così che questo possa alienarsi tramite l'illusione data dal principio d'ordine della narrazione. La commistione tra epica e dramma che l'autore di *Berlin Alexanderplatz* auspica per il romanzo moderno ha proprio la funzione di sollevare «[den] eisernen Vorhang»<sup>42</sup>, 'la cortina di ferro' del resoconto, di impedire l'irrigidimento del romanzo nella forma del resoconto di una vicenda passata. Per Döblin «die

<sup>39</sup> Cfr. originale in lingua tedesca: «Es gibt wahrscheinlich auch andere Möglichkeiten, die sich näher an die heutige Erzählungsform halten könnten, aber es ist sicher die kühnste und den radikalsten Entschluß erfordernde, einfach zu früheren Verserzählung zurückzukehren, um dieser uralten, heiligen Schildkröte die Gangart der Gegenwart aufzuzwingen». ROBERT MUSIL, *Gesammelte Werke*, vol. 9, herausgegeben von ADOLF FRISÉ, Reinbeck, Rowohlt 1978, S. 1677. Come osserva Cantarutti, con questa metafora Musil «rende ragione della lentezza e, insieme, della qualità di fossile vivente caratteristiche dell'epos nel ventesimo secolo». G. CANTARUTTI, *Presentazione*, cit., p. 17.

<sup>40</sup> Le traduzioni in italiano delle citazioni riportate da qui in poi di *Der Bau des epischen Werks* e *Bemerkungen zum Roman* sono a opera di LUCIA PERRONE CAPANO in A. DÖBLIN, *Scritti berlinesi*, cit.

<sup>41</sup> A. DÖBLIN, *Der Bau des epischen Werks*, cit., S. 218.

<sup>42</sup> Ivi, S. 225.

Epik erzählt nichts Vergangenes, sondern stellt dar»<sup>43</sup> («la poesia epica non racconta cose passate, ma rappresenta»); la dimensione temporale dell'epica è quella del più vivo presente: «wir stellen im Epischen die Dinge genau so gegenwärtig dar, und sie werden auch so aufgenommen wie der Dramatiker»<sup>44</sup>.

Similmente, sempre con lo stesso obiettivo di mantenere viva la dimensione temporale del presente per il romanzo e spezzare l'illusione della finzione del racconto, Döblin fa in modo che la *Spannung*, la tensione narrativa, non sia unidirezionalmente diretta al momento finale, né che si esaurisca in esso. Così in *Berlin Alexanderplatz* una voce che ricorda molto quella dei *Bänkelsänger* medievali anticipa al lettore quello che avverrà in ogni libro (il romanzo è diviso in nove libri) e chi avesse comprato il libro nel 1929 si sarebbe trovato a leggere la trama della vicenda sulla sovraccoperta del volume<sup>45</sup>. Döblin rinuncia a ogni principio d'ordine e a ogni gerarchia narrativa, diventando in questo modo uno dei più illustri portavoce in ambito letterario della crisi vissuta dal soggetto nella stagione della modernità europea, del senso di disorientamento dell'uomo moderno. L'immagine del romanzo come lombrico, evocata da Döblin nello scritto poetologico *Bemerkungen zum Roman* (1917), permette di cogliere appieno questo aspetto della sua poetica:

Vorbilder sind vielmehr Homer und Cervantes, ferner Dante. Dostojewski darf nicht ungenannt bleiben. Sie zeigen, daß Moment um Moment sich aus sich rechtfertigt, wie jeder Augenblick unseres Lebens eine vollkommene Realität ist, rund, erfüllt. "Hier stehe ich, hier sterbe ich", spricht jede Seite. Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nicht.<sup>46</sup>

Con la metafora del lombrico Döblin descrive il concetto chiave dell'autonomia delle parti dell'opera epica: questo principio è effettivamente riscontrabile in ogni suo romanzo, basti pensare alla suddivisione dei singoli romanzi in libri e alla molteplicità delle storie e dei personaggi all'interno di ogni singolo romanzo.

Inevitabilmente Döblin, con queste riflessioni, si allaccia alla questione sull'epica che centoventi anni prima aveva visto come rappresentanti di spicco Goethe e Schiller. Nel 1797, l'anno in cui riprende il progetto del *Faust* – la

<sup>43</sup> Ivi, S. 223.

<sup>44</sup> Ivi, S. 224. Trad. it. «nell'epica le cose vengono presentate come presenti ora e vengono recepite allo stesso modo di quelle presentate dal drammaturgo».

<sup>45</sup> Così appariva la prima edizione del romanzo edita dalla Fischer nel 1929. Oltre la trama erano presenti alcune illustrazioni create da George Salter. Cfr. ALFRED DÖBLIN, *Berlin Alexanderplatz*, Berlin, S. Fischer Verlag 1929. Dal 2017 è disponibile, presso la Fischer, una versione tascabile del romanzo che ripropone in copertina le scritte e le immagini della prima edizione.

<sup>46</sup> ALFRED DÖBLIN, *Bemerkungen zum Roman*, in ID., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, cit., S. 124-125. Trad. it. «Modelli sono piuttosto Omero e Cervantes, e poi Dante. Non si può non ricordare Dostoevskij. Essi mostrano come ogni momento si giustifichi da sé, come ogni attimo della nostra vita sia una realtà completa, piena, conclusa. "Qui sto saldo, qui muoio", dice ogni pagina. Se un romanzo non può essere tagliato in dieci pezzi come un lombrico, e ogni parte non è in grado di muoversi da sé, allora non vale niente».

pubblicazione di *Faust. Ein Fragment* era avvenuta nel 1790 –, Goethe comunica a Schiller due sue osservazioni sull'epica dedotte dalla lettura di Omero e del Vecchio Testamento. La prima riguarda lo stretto rapporto che egli riconosce fra *Verstand*, intelletto, e *Darstellung*, rappresentazione. Goethe ha l'impressione che nell'epica i diritti dell'intelletto vengano completamente appagati, che l'autore epico sia determinato a trovare nella rappresentazione la più adeguata realizzazione della propria *Vorstellungsart*, del proprio modo di immaginare le cose. Nella seconda descrive quella che ritiene essere una principale proprietà dell'opera epica, ovvero il suo caratteristico andamento avanti e indietro:

Eine Haupteigenschaft des epischen Gedichts ist daß es immer vor und zurück geht, daher sind alle retardierende Motive episch. [...] Sollte dieses Erfordernis des Retardierendes, welches durch die beiden Homerischen Gedichte überschwenklich erfüllt wird, [...] wirklich wesentlich und nicht zu erlassen sein, so würden alle Plane die grade hin nach dem Ende zu schreiten völlig zu verwerfen oder als eine subordinierte historische Gattung anzusehen sein.<sup>47</sup>

Se Goethe tocca sicuramente un nodo centrale dell'opera epica, è però Schiller che riesce, nella lettera di risposta, a trovare la formulazione più calzante per esprimere quanto suggeritogli dall'amico:

Es wird mir aus allem, was Sie sagen, immer klarer, daß die Selbstständigkeit seiner Teile einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes ausmacht. Die bloße, aus dem Innersten herausgeholte, *Wahrheit* ist der Zweck des epischen Dichters: er schildert uns bloß das ruhige Dasein und Wirken der Dinge nach ihren Naturen, sein Zweck liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung, darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte. Er erhält uns die höchste Freiheit des Gemüts, und da er *uns* in einen so großen Vorteil setzt, so macht er dadurch sich selbst das Geschäft desto schwerer, denn wir machen nun alle Anforderungen an

---

<sup>47</sup> Lettera di Johann Wolfgang Goethe a Friedrich Schiller, 19 aprile 1797 in JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, in ID., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe, vol. 8.1, herausgegeben von MANFRED BEETZ, München und Wien, Carl Hanser Verlag 1990, lettera n. 302, S. 331-332. Trad. it. «Una caratteristica peculiare della poesia epica è che vi si procede sempre avanti e indietro; pertanto tutti i motivi ritardanti sono epici. [...] Se questo requisito del ritardo, che in entrambi i poemi omerici viene soddisfatto con la massima liberalità [...], fosse davvero essenziale e indispensabile, tutti gli intrecci orientati in modo lineare verso la conclusione sarebbero soltanto da respingere, oppure da intendere come genere storico di livello inferiore». (Traduzione tratta da: JOHANN WOLFGANG GOETHE, FRIEDRICH SCHILLER, *Carteggio: 1794-1805*, trad.it. e a cura di MAURIZIO PIRRO e LUCA ZENOBI, Roma-Macerata, Istituto Italiano di Studi germanici-Quodlibet 2022, pp. 325-326).

ihn, die in der Integrität und in der allseitigen vereinigten Tätigkeit unserer Kräfte gegründet sind.<sup>48</sup>

Nonostante non sia riscontrabile fra gli scritti di Döblin un diretto riferimento al carteggio fra i due esponenti del Classicismo di Weimar o al saggio *Über epische und dramatische Dichtung* (il saggio scritto a quattro mani nel quale confluirono le opinioni dei due intellettuali sull'epica e sul dramma espresse nello scambio epistolare del 1797), si evince da queste due lettere quanto la visione di Döblin sul genere epico possa essere stata influenzata dalle riflessioni dei due<sup>49</sup>. Per Goethe e Schiller, così come per lo scrittore vissuto nel Novecento, la caratteristica saliente dell'autonomia delle parti permette all'autore epico di mirare alla verità, di far apprezzare al lettore ogni passaggio dell'opera e di renderlo libero emancipandolo da quella sensazione di impazienza che genera l'attesa del finale.

### 3 IL FAUST MODERNO IN *AMAZONAS*

Nel 1933, quando il nazionalsocialismo prende il potere ponendo fine al periodo democratico tedesco, l'ebreo Döblin è costretto a scappare e lasciare la sua amata Berlino. Trova rifugio prima a Parigi, poi, a seguito dell'invasione tedesca della Francia nel 1940, a Los Angeles. Durante l'esilio, che segna una cesura netta nella sua vita e nella sua produzione artistica, si confronta intensamente con il genere del romanzo storico, che ritiene essere la forma narrativa più adeguata agli autori in esilio<sup>50</sup>; negli anni che vanno dal 1935 al 1945 scrive due trilogie storiche: *Amazonas* e *November 1918. Eine deutsche Revolution*. In entrambe le trilogie la ripresa del tema faustiano è molto evi-

<sup>48</sup> Lettera di Friedrich Schiller a Johann Wolfgang Goethe, 21 aprile 1797 in J. W. GOETHE, F. SCHILLER, *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, cit., lettera n. 303, S. 332. Trad. it. «Tutto ciò che mi dite rende sempre più chiaro il fatto che l'autonomia delle parti è un carattere fondamentale della poesia epica. La *verità* pura fatta scaturire dalla dimensione più intima è lo scopo del poeta epico: egli ci illustra semplicemente la quieta esistenza e il quieto operare secondo la loro natura, il suo fine risiede già in ogni punto del suo sviluppo, per questo non ci affrettiamo con impazienza verso una meta, bensì ci soffermiamo con amore a ogni passo. Egli ci serba la massima libertà d'animo, e dando a noi un così grande vantaggio rende le cose tanto più difficili a se stesso: noi infatti dirottiamo su di lui tutte le esigenze fondate sull'integrità e sull'attività unitaria e universale delle nostre facoltà». (Traduzione tratta da: J. W. GOETHE, F. SCHILLER, *Carteggio: 1794-1805*, cit.).

<sup>49</sup> Diversamente, Brecht cita il carteggio nel suo *Kleines Organon für das Theater* (1948-49). Sul tema dell'influsso dello scambio epistolare fra Goethe e Schiller sul teatro epico di Brecht si veda: GIULIA FRARE, *Lektüren des Barock in der Zwischenkriegszeit. Die Barockrezeption in Werken Walter Benjamins, Bertolt Brechts und Alfred Döblins der 1920er und 1930er Jahre*, Tesi di Dottorato, url <https://iris.unive.it/retrieve/6731b3ce-79ac-47c3-afb9-722226334943/827104-1217832.pdf> (consultato l'11 maggio 2025).

<sup>50</sup> Cfr. ALFRED DÖBLIN, *Der historische Roman und wir* (1936), in ID., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, cit., S. 292-316.

dente<sup>51</sup>. In questa sede, tuttavia, essa verrà analizzata solo nella prima delle due trilogie, *Amazonas*, dove uno dei personaggi viene esplicitamente caratterizzato come Faust moderno. L'opera narra le vicende storiche che vanno dalla colonizzazione europea del Sudamerica fino al periodo prenazista della Repubblica di Weimar. La vicenda abbraccia quindi più di quattro secoli di storia e accoglie un'ambientazione che spazia tra due continenti. L'ambizioso tema della trilogia è la storia della civiltà umana e l'accento è posto sulla violenza insita nelle tappe dell'evoluzione umana: i riti brutali delle civiltà precolumbiane, i genocidi compiuti dagli europei nel processo di colonizzazione, la distruzione delle riduzioni gesuitiche per mano di spagnoli e portoghesi, infine lo scoppio della violenza nelle misere relazioni umane nelle metropoli del XX secolo. L'interpretazione della storia da parte di Döblin che emerge dalla trilogia corrisponde a una critica diretta a tutte le epoche e a tutte le culture rappresentate ed è al contempo una fortissima critica alla ragione, la quale nel romanzo viene ripetutamente svelata come mito, ovvero come narrazione che si convince di riuscire a interpretare la natura e, in questa autoillusione, produce violenza<sup>52</sup>.

In *Amazonas* il tema faustiano è presente in particolare nell'ultima parte della trilogia. Questa è intitolata *Der neue Urwald*, 'La foresta vergine', è ambientata nella Germania della Repubblica di Weimar e narra le vicende di quattro personaggi caratterizzati come i tipi umani dell'epoca moderna (e contemporaneamente del romanzo moderno): una comparsa di teatro arrivista e ossessionata dal proprio aspetto fisico, il dandy e dongiovanni Jagna, la femme fatale Therese e l'intellettuale Klinkert.

Il riferimento al Faust goethiano non è solamente riscontrabile nella caratterizzazione di quest'ultimo personaggio – come verrà approfondito più avanti –, ma anche nella struttura stessa di questa parte della trilogia. Qui l'argomento centrale, quello della fine della morale cristiana, della morte della religione e della nascita di nuove forme mitiche dell'umanità sotto il segno dell'egoismo, del narcisismo, dell'avidità di denaro, del radicalismo politico, dell'oggettivizzazione della donna e della cieca fiducia nel progresso, viene presentato all'interno di una struttura a più livelli che non può non ricordare la cornice a tre livelli del *Faust* di Goethe. Nell'opera di Goethe (nella forma sorta a partire dal 1797), la tragedia del dotto è collocata all'interno del Prologo in Cielo che permette al lettore di contestualizzare il protagonista come l'oggetto di una scommessa tra Dio e Mefistofele. Il Prologo in cielo, a sua volta, è inserito all'interno di un Prologo in Teatro col quale l'intera tragedia assume una dimensione metateatrale. E inoltre, a capo dell'intero testo vi è la

<sup>51</sup> Sull'interpretazione del tema faustiano nell'opera dell'esilio di Döblin si vedano i seguenti volumi e contributi. ARNOLD BUSCH, *Faust und Faschismus: Th. Manns "Doktor Faustus" und A. Döblins "November 1918" als exilliterarische Auseinandersetzung mit Deutschland*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Nancy, Peter Lang 1984; VERA HILDENBRANDT, *Europa in Alfred Döblins Amazonas-Trilogie. Diagnose eines kranken Kontinents*, Göttingen, V&R unipress 2011; DAVID MIDGLEY, *Kulturelle Profilierung und Zivilisationskritik. Zu den intertextuellen Resonanzen in Döblins Exil-Roman Amazonas*, in SABINA BECKER e SABINE SCHNEIDER (hrsg.), *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Zürich 2015. Exil als Schicksalsreise. Alfred Döblin und das literarische Exil 1933-1950*, Bern, Peter Lang 2017, S. 139-153.

<sup>52</sup> La critica è ormai ampiamente concorde che in *Amazonas* Döblin abbia anticipato, in forma letteraria, la tesi della dialettica dell'illuminismo di Adorno e Horkheimer. Cfr. HELMÜTH KIESEL, *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins*, Tübingen, Niemeyer 1986, S. 252.

dedica dell'autore, cosicché tutta la storia viene fin dal principio presentata esplicitamente come prodotto di fantasia.

Anche la composizione, a carattere fortemente teatrale, di *Der neue Urwald*, segue, si è detto, una struttura a più livelli. Dapprima un narratore contempla in termini piuttosto negativi il disincanto del mondo dell'epoca moderna (primo livello), poi viene descritta, come fosse una nota di regia, l'ambientazione della vicenda: prima la piazza antistante la Chiesa di Santa Maria a Cracovia, poi l'interno della chiesa. Nella chiesa compaiono tre personaggi, Copernico, Twardowski e Bruno, coinvolti in un'accesa discussione sull'umanità (secondo livello). In questo passaggio il nesso al tema faustiano è chiarissimo anche nella scelta del personaggio Twardowski, nome del protagonista di una nota leggenda polacca nella quale il nobile Pan Twardowski vende l'anima al diavolo in cambio di ricchezza, potere e fama<sup>53</sup>. In *Der neue Urwald* Twardowski, che, fra i tre personaggi iniziali, è quello più critico nei confronti dell'uomo moderno, evoca dunque dal regno della morte i due scienziati Copernico e Bruno per accusarli di aver innescato il processo di decadenza dell'umanità tramite l'emancipazione dell'uomo dalla religione e per convincerli, quindi, a dichiararsi colpevoli. Quando Twardowski, per convincere Bruno delle sue colpe, gli mostra, come in una sorta di viaggio nel tempo, le miserevoli vite dei quattro personaggi dell'epoca moderna sopra nominati (l'arrampicatrice sociale, il polacco Jagna, la femme fatale Therese e l'intellettuale Klinkert), si apre il piano narrativo principale di *Der neue Urwald*.

Tramite la caratterizzazione e la vicenda di Klinkert Döblin rappresenta, nella parte finale della trilogia, la forma mitica con la quale l'uomo moderno si rapporta alla natura. Klinkert, figlio di un ricco commerciante tedesco, è il leader di un circolo di giovani che si raduna ad Heidelberg per ascoltare le sue lezioni nelle quali egli predica una filosofia orientata al progresso e fondata sulla totale fiducia nella tecnica industriale. Il suo pensiero, che dal narratore e da altri personaggi viene definito «instrumentales Denken», («pensiero strumentale»), mostra indubbiamente delle affinità con il concetto della «ragione strumentale» che verrà coniato nel 1947 da Horkheimer per criticare il fenomeno moderno della ragione soggettiva in contrapposizione alla ragione oggettiva<sup>54</sup>. Klinkert, infatti, idolatra la tecnica e l'industria ed è convinto che il pensiero debba seguire il principio della funzionalità. Nella sua critica radicale a ogni tradizione filosofica del passato, rifiuta il pensiero ancorato al concetto astratto e propone un razionalismo che aderisca perfettamente e costantemente alle circostanze reali. Come le macchine, che hanno una funzione ben precisa, così anche il mondo delle idee deve liberarsi da ogni «überflüssiger Gedanke»<sup>55</sup> («pensiero inutile») e generare esclusivamente «reine Werk-

<sup>53</sup> Con molta probabilità Döblin conosceva la leggenda tramite la ballata *Pani Twardowska* di Adam Mickiewicz.

<sup>54</sup> Con questo concetto Horkheimer fa riferimento a un tipo di pensiero razionale, sorto con l'Illuminismo e affermatosi nella moderna società industriale, che non bada alla razionalità dei fini, ma solo all'efficacia dei mezzi: MAX HORKHEIMER, *Eclipse of reason* (1947), New York, Oxford University Press 1947, trad. it. di ELENA VACCARI SPAGNOL, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale* (1947), Torino, Einaudi 1969.

<sup>55</sup> Testo originale all'interno del discorso del personaggio: «Jeder überflüssige Gedanke ist schädlich wie das Sandkorn in einem Räderwerk». ALFRED DÖBLIN, *Amazonas* (1937-38), Frankfurt am Main, S. Fischer 2014, S. 718.

zeuggedanken»<sup>56</sup> ('pensieri strumentali') da applicare in tutti gli ambiti della società. L'oggetto che egli porta sempre con sé e che per lui simboleggia lo *Zeitgeist* dell'epoca, è un paio di forbici di nichel. Queste, sostiene Klinkert mostrandole ai suoi proseliti, non hanno nulla di più di quello che serve – per tagliare basta stringere con le dita negli anelli delle due branche –; pertanto – prosegue – così dovrebbe essere il comportamento della gente: «klar, entsprechend, richtig»<sup>57</sup> ('chiaro, conforme, giusto'). Klinkert è ciecamente convinto che questa mentalità orientata alla funzionalità e alla tecnica porterà la Germania a una totale modernizzazione delle forme di pensiero, liberandola dal caos politico che regna nella Repubblica di Weimar e dai residui «mitologici» delle epoche passate<sup>58</sup>.

Klinkert rappresenta così l'uomo moderno che, nell'esaltazione scaturita dai successi in ambito tecnico, si crede il nuovo demiurgo ed è convinto dell'invincibilità della propria ragione e della propria supremazia sulla natura. La critica döbliniana a questo atteggiamento umano, che egli svela come *Hochmut*, 'presunzione', emerge chiaramente dalla tragicità della vicenda. Quando Therese entra nella vita di Klinkert, la saldezza e la rigidità del giovane si frantumano; egli, convinto di essere padrone di sé stesso e del mondo poiché forte del suo pensiero strumentale, diventerà invece succube delle circostanze che porteranno al suicidio della ragazza. Alla tragedia individuale di Klinkert fa specchio quella della società. Avvertendo quel clima di violenze che in Germania precedette l'ascesa del nazionalsocialismo, Klinkert dovrà constatare afflitto e rassegnato come la tecnicizzazione del pensiero abbia portato, contrariamente a quanto da lui voluto e perseguito, allo scoppio dei più atroci irrazionalismi.

Nel testo sono molti i riferimenti intertestuali che accostano Klinkert al Faust goethiano. Proprio in una delle prime descrizioni, quando il narratore presenta Klinkert e il suo amico Posten, il narratore si esprime così su di loro:

“Daß ich erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält, schau alle Wirkenskraft und Samen und tu nicht mehr in Worten kramen“, hatte der Zauberprofessor Faust gesagt. Bestimmt wollten sie beide nicht in Worten kramen. Was die Welt im Innersten zusammenhält, ist die Tat. Die Frage war, welche.<sup>59</sup>

Con questa citazione si crea un parallelismo fra la concezione del pensiero strumentale di Klinkert e lo *Streben* faustiano. Anche la visione di Klinkert è, in fondo, un modo per penetrare nella vita mettendosi alle spalle ogni «gri-

<sup>56</sup> Testo originale all'interno del discorso del personaggio: «Wir müssen zu ebenso einfachen reinen Werkzeuggedanken». Ivi, S. 721.

<sup>57</sup> Testo originale all'interno del discorso del personaggio: «So ist unsere Art, klar, entsprechend, richtig». Ivi, S. 720.

<sup>58</sup> Testo originale all'interno del discorso del personaggio: «[die moderne Welt] ist von Mythologie durchsetzt, von Überzeugungen, Glauben, Rückständen früherer Jahrhunderte». Ivi, S. 721.

<sup>59</sup> Ivi, S. 717. Trad. it.: «“E conoscessi, il mondo, che cos'è che lo connette nel suo intimo, tutte le forze che agiscono, e i semi eterni, vedessi, senza frugare più tra le parole” aveva detto il mago Faust. Certamente i due non volevano più frugare tra le parole. Ciò che connette il mondo nel suo intimo è l'azione. La domanda era quale».

gia teoria»<sup>60</sup> e, come nel *Faust*, questo ardente desiderio di vita si manifesta tragicamente sotto forma di egoismo e possesso dell'altro da sé nel momento in cui l'eros entra nella vicenda.

«Europäer sind unglücklich im Umgang mit Chinesen», ovvero 'Gli europei non hanno fortuna nei rapporti con i cinesi':<sup>61</sup> con questa frase si chiude la versione del 1949 di *Goethe und Dostojewski*. E allora, alla vigilia della Seconda guerra mondiale, *Amazonas* è l'ultima disperata preghiera di Döblin all'Europa ad agire nel mondo ricordandosi di essere parte di esso, non un suo conquistatore, e di guardare alla natura con lo sguardo sereno e paziente dell'orientale Goethe.

---

<sup>60</sup> Sono celebri i seguenti versi detti da Mefistofele nel *Faust* di Goethe (vv. 2038-2039): «Grau, teurer Freund, ist alle Theorie | Und grün des Lebens goldner Baum» ('È grigia, caro amico, qualunque teoria. | Verde è l'albero d'oro della vita'). Traduzione italiana tratta da: JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Faust*, a cura di FRANCO FORTINI, Milano, Mondadori 1970.

<sup>61</sup> ALFRED DÖBLIN, *Goethe und Dostojewski* (1949) in ID., *Aufsätze zur Literatur*, cit., S. 312-321, qui S. 321. Traduzione italiana tratta da: A. DÖBLIN, *Scritti berlinesi*, cit., p. 211.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAIONI, GIULIANO, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese* (1969), Napoli, Guida editori 1982.
- BARTSCHERER, CHRISTOPH, *Das Ich und die Natur. Alfred Döblins literarischer Weg im Licht seiner Religionsphilosophie*, Paderborn, Igel 1997.
- BORGES, JORGE LUIS, *Textos cautivos* (1986), trad. it. di MARIA DAVERIO, *Testi prigionieri*, a cura di TOMMASO SCARANO, Milano, Adelphi 1998.
- BOUSSART-WEYEMBERG, MONIQUE, *A. Döblin et F. M. Dostoievski: Influence et analogie*, in «Revue des langues vivantes», XXXV, 4 (1969), pp. 381-404.
- BUSCH, ARNOLD, *Faust und Faschismus. Th. Manns "Doktor Faustus" und A. Döblins "November 1918" als exilliterarische Auseinandersetzung mit Deutschland*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Nancy, Peter Lang 1984.
- CANTARUTTI, GIULIA (a cura di), *Presentazione a ALFRED DÖBLIN, Scritti berlinesi*, trad. it. LUCIA PERRONE CAPANO, Bologna, Il Mulino 1994, pp. 9-29.
- DÖBLIN, ALFRED, *Goethe und Dostojewski*, in «Ganymed», 3 (1921), S. 82-93.
- ID., *Berlin Alexanderplatz*, Berlin, S. Fischer 1929.
- ID., *Erlebnis zweier Kräfte* (1922) in ID., *Aufsätze zur Literatur*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag 1963, S. 36-41.
- ID., *Goethe und Dostojewski* (1949) in ID., *Aufsätze zur Literatur*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag 1963, S. 312-321.
- ID., *Wissen und Verändern! Offene Briefe an einen jungen Menschen (1931)* in ID., *Der Deutsche Maskenball von Linke Poot / Wissen und Verändern!*, Olten-Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag 1972.
- ID., *Scritti berlinesi*, trad. it. di LUCIA PERRONE CAPANO, a cura di GIULIA CANTARUTTI, Bologna, Il Mulino 1994.
- ID., *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm (Mai 1913)* in ID., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, mit einem Nachwort von Erich Kleinschmidt, Frankfurt am Main, S. Fischer 2013, S. 118-122.
- ID., *Bemerkungen zum Roman (März 1917)* in ID., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, mit einem Nachwort von Erich Kleinschmidt, Frankfurt am Main, S. Fischer 2013, S. 122-126.
- ID., *Der Bau des epischen Werks (Dezember 1928)* in ID., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, mit einem Nachwort von Erich Kleinschmidt, Frankfurt am Main, S. Fischer 2013, S. 215-245.
- ID., *Der historische Roman und wir (1936)* in ID., *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, mit einem Nachwort von Erich Kleinschmidt, Frankfurt am Main, S. Fischer 2013, S. 292-316.
- ID., *Amazonas (1937-1938)*, mit einem Nachwort von Alexander Honold, Frankfurt am Main, S. Fischer 2014.
- ID., *Schicksalsreise. Bericht und Bekenntnis (1949)*, mit einem Nachwort von Susanne Komfort-Hein, Frankfurt am Main, S. Fischer 2014.
- ID., *Es ist Zeit! (1917)* in ID., *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, mit einem Nachwort von Torsten Hahn, Frankfurt am Main, S. Fischer 2015, S. 22-30.
- ID., *Katastrophe in einer Linkskurve (1930)* in ID., *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, mit einem Nachwort von Torsten Hahn, Frankfurt am Main, S. Fischer 2015, S. 249-255.

- ID., *Prometheus und das Primitive* (1938) in ID., *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, mit einem Nachwort von Torsten Hahn, Frankfurt am Main, S. Fischer 2015, S. 350-372.
- ID., *Reims (1914)* in ID., *Schriften zur Politik und Gesellschaft*, mit einem Nachwort von Torsten Hahn, Frankfurt am Main, S. Fischer 2015, S. 14-22.
- ID., *Was waren Sie für ein Schüler? (4.4.1926)*, in ID., *Schriften zu Leben und Werk*, mit einem Nachwort von Wilfried F. Schoeller, Frankfurt am Main, S. Fischer 2015, S. 63.
- FRARE, GIULIA, *Lektüren des Barock in der Zwischenkriegszeit. Die Barockrezeption in Werken Walter Benjamins, Bertolt Brechts und Alfred Döblins der 1920er und 1930er Jahre*, Tesi di Dottorato, url <https://iris.uni-ve.it/retrieve/6731b3ce-79ac-47c3-a1b9-722226334943/827104-1217832.pdf> (consultato l'11 maggio 2025).
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *Faust*, a cura di FRANCO FORTINI, Milano, Mondadori 1970.
- ID., *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805*, in ID., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe*, vol. 8.1, herausgegeben von MANFRED BEETZ, München und Wien, Carl Hanser Verlag 1990.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, SCHILLER, FRIEDRICH, *Carteggio: 1794-1805*, trad.it. e a cura di MAURIZIO PIRRO e LUCA ZENOBI, Roma e Macerata, Istituto Italiano di Studi germanici e Quodlibet 2022.
- HILDENBRANDT, VERA, *Europa in Alfred Döblins Amazonas-Trilogie. Diagnose eines kranken Kontinents*, Göttingen, V&R unipress 2011.
- HÖRKHEIMER, MAX, *Eclipse of reason* (1947), New York, Oxford University Press 1947, trad. it. di ELENA VACCARI SPAGNOL, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale*, Torino, Einaudi 1969.
- KIESEL, HELMUTH, *Literarische Trauerarbeit. Das Exil- und Spätwerk Alfred Döblins*, Tübingen, Niemeyer 1986.
- MIDGLEY, DAVID, *Kulturelle Profilierung und Zivilisationskritik. Zu den intertextuellen Resonanzen in Döblins Exil-Roman Amazonas*, in *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Zürich 2015. Exil als Schicksalsreise. Alfred Döblin und das literarische Exil 1933-1950*, herausgegeben von SABINA BECKER und SABINE SCHNEIDER, Bern, Peter Lang 2017, S. 139-153.
- MUSIL, ROBERT, *Gesammelte Werke*, vol. 9, herausgegeben von ADOLF FRIŠE, Reinbeck, Rowohlt 1978.
- SCIMONELLO, GIOVANNI, *Alfred Döblin e la crisi di Weimar*, Milano, Arcipelago 1991.
- SCHOELLER, WILFRIED F., *Alfred Döblin. Eine Biographie*, München, Carl Hanser Verlag 2011.
- STAUFFACHER, WERNER, *Intertextualität und Rezeptionsgeschichte bei Alfred Döblin: „Goethe dämmerte mir sehr spät“*, in «Zeitschrift für Semiotik», XXIV, 2-3 (2002), S. 213-229.
- ZENOBI, LUCA, *Alfred Döblin, Conoscere e cambiare! (Wissen und Verändern!)*, 1931, in *Il saggio tedesco del Novecento*, a cura di MASSIMO BONIFAZIO, DANIELA NELVA e MICHELE SISTO, Firenze, Le Lettere 2009, pp. 125-134.



## PAROLE CHIAVE

Döblin; Goethe; Faust; Amazonas



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Claudia Cippitelli ha conseguito il Dottorato di ricerca in Lingue, culture e società moderne all'interno di un programma di cotutela tra l'Università Ca' Foscari Venezia e l'Universität Stuttgart. La sua tesi di dottorato dal titolo *Wandlungen des Mythos. Eine Untersuchung zur impliziten Geschichtsphilosophie der Amazonas-Trilogie Alfred Döblins* è stata pubblicata presso la casa editrice J.B. Metzler nel 2023. Attualmente è docente a contratto di Letteratura tedesca all'Università degli Studi di Trento.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CLAUDIA CIPPITELLI, «*Gli europei non hanno fortuna nei rapporti con i cinesi*». *La ricezione di Goethe nell'opera di Alfred Döblin*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025).



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





# VIRGINIA WOOLF AND DOSTOEVSKY'S «GREAT DIALOGUE»

## READING *AN UNWRITTEN NOVEL* AS CROSS-CULTURAL CONVERSATION

LETIZIA DOLCINI – *Università di Trento*

Questo articolo propone una lettura del racconto *An Unwritten Novel* di Virginia Woolf come risposta sperimentale al suo incontro con uno dei più fertili espedienti narrativi di Fëdor Dostoevskij, denominato da Michail Bachtin dialogismo. L'obiettivo è quello di contribuire ad una comprensione più profonda dell'influenza, interazione e comunicazione interculturale tra due mondi così distanti da un punto di vista geografico e temporale. Basandosi sugli studi più recenti dei contatti culturali tra il modernismo britannico e la letteratura russa, non da ultimo il saggio *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture* (2012) edito da Anthony Cross e *Russomania* (2020) di Rebecca Beasley, questo articolo analizza la narrativa woolfiana come un'incorporazione dialogica di elementi russi all'interno della poetica modernista, realizzata appunto attraverso la lettura critica e la traduzione delle opere di Dostoevskij. Partendo dall'idea sostenuta da Bachtin che il dialogo sia la natura essenziale della narrativa dostoevskijana, si mostrerà come in *An Unwritten Novel* Virginia Woolf applichi il dialogismo di Dostoevskij alla sua stessa postura creativa, innescando un dialogo tra due coscienze indipendenti che si intersecano nel processo di scrittura. L'articolo illustrerà come l'approccio dialogico di Woolf alla lettura di Dostoevskij porti all'incorporazione della natura dialogica dell'opera dell'autore russo attraverso una narrazione basata interamente sul dialogo immaginario tra la narratrice, gli altri personaggi e i lettori. In questo modo, la mediazione narrativa costruita nel racconto diventa il banco di prova della scrittrice dove portare avanti la propria riscrittura dialogica della letteratura russa.

This paper presents a reading of *Unwritten Novel* by Virginia Woolf as an experimental narrative answer to her encounter with what Mikhail Bakhtin has called Dostoevsky's dialogism. It thus contributes to a better understanding of cross-cultural influence, interaction and communication between geographically and temporally distant worlds. Building on recent studies on the cultural contacts between British Modernism and Russian literature such as *A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture* (2012) edited by Anthony Cross and Rebecca Beasley's *Russomania* (2020), this paper analyses Woolf's narrative as a dialogic incorporation of Russian elements into her modernist poetics, achieved through the act of critical reading and translation of Fyodor Dostoevsky's works. Drawing on the Bakhtinian idea that dialogue is the essential nature of the Russian writer's narrative, I will show how in *An Unwritten Novel* Woolf applies Dostoevsky's dialogism to her own creative attitude, establishing a dialogue with the Russian writer as two independent writing consciousnesses. I will then show how this dialogic approach to her reading of Dostoevsky brings to the incorporation of the dialogical nature of Dostoevsky's work through a narration based entirely on the imaginary dialogue between the narrator and the other characters and between the narrator and the readers. In this way, I will argue, the narrative mediation constructed in the short story becomes Woolf's testing ground for her dialogic rewriting of Russian literature.

### I INTRODUCTION

Since the development of her career as a writer, Virginia Woolf has given incredible importance to her reading and understanding of other authors, as

a way to fully embrace her writing potential. As many of her non-fictional contributions demonstrate, the dialogue between Russian literature and the modernist writer has its roots in her very first reading experiences. From these readings, Woolf moved on to a critical approach to Russian authors, studying their fiction, analysing their style and trying to grasp the significance of the very distant worlds and characters represented in these narrative accounts. This paper focuses on one particular case study, the short story *An Unwritten Novel*, to show how Woolf's narrative works as a dialogic incorporation of Russian elements into her modernist poetics, achieved through the act of critical reading and translation of Fyodor Dostoevsky's works.

The first part of the article presents Woolf's relation with reading and writing, underlining its dialogical nature. The basic theoretical premise of this analysis is that Woolf's attitude towards creation can be defined as dialogic in a Bakhtinian sense, as the analysis of her approach to texts as a critical reader in relation to Dostoevsky's dialogism will enlighten in the article. In order to address the process of incorporation of Russian elements implemented by Woolf in her narrative, *An Unwritten Novel* will be used as a case study. The article will illustrate different formal devices and address various thematical aspects that Woolf takes up from Dostoevsky's writing – which are tightly connected to its dialogism – to create her own narrative dialogue that unravels both inside and outside the text itself. The argument is that *An Unwritten Novel* is one of the many examples of how Woolf lives her being a writer as a polyphonic experience, that «happens between various writing consciousnesses»<sup>1</sup> and is constructed through «their interaction and their interdependence» [PDP, p. 36]. The narrative device of dialogism, which in Dostoevsky constituted the bones of his characters' interactions and the whole development of the narrative structure, is metanarratively transferred by Woolf on the level of literary creation. This article proposes, therefore, a reading of Woolf's intertextuality and character creation under the lens of Dostoevsky's dialogism, interpreting *An Unwritten Novel* as the initial product of such a fruitful literary dialogue.

## 2 READING AND WRITING AS A DIALOGUE

In her essay *How Should One Read a Book?* Virginia Woolf explicitly tackles the process that she has been using throughout her career to approach texts, firstly as a reader, then as a critic, and finally as a writer.

The first process, to receive impressions with the utmost understanding, is only half the process of reading; it must be completed, if we are to get the whole pleasure from a book, by another. We must pass judgement upon these multitudinous impressions; we must make of these fleeting shapes one that is hard and lasting. But not directly. Wait for the dust of reading to settle; for the conflict and the questioning to die down; walk, talk, pull the dead petals from a rose, or fall asleep. Then suddenly without our willing it, for it is thus that Nature undertakes these transitions, the book will return, but differently. It will float to the top of the mind as a whole. And the book as a whole is different from the book received currently in separate phrases. Details

---

<sup>1</sup> MIKHAIL BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, eng. trans. and ed. by CAROL EMERSON, Minneapolis, University of Minnesota Press 1984 (hence [PDP]).

now fit themselves into their places. We see the shape from start to finish; it is a barn, a pigsty, or a cathedral. Now then we can compare book with book, as we compare building with building. But this act of comparison means that our attitude has changed; we are no longer the friends of the writer, but his judges; and just as we cannot be too sympathetic as friends, so as judges we cannot be too severe.<sup>2</sup>

As she describes, during all the steps in her reading process, the reader undergoes a transformation as their relationship with the text changes. The reader must put themselves first in a position of communication, decomposing the text into fragments that arouse questions concerning both the deciphering of the characters and their literary world, as well as the reader's inner dimension and reality. Interestingly, a very similar process is described by Woolf in the essay *Characters in Fiction*, later titled *Mr Bennett and Mrs Brown*, as a way to understand human character and consequently create its fictional correspondent. The act of reading is therefore central in Woolf's writing upbringing, but it is also deeply intertwined with the creative process of the fictional world.

Through her «serious» reading method – «reading with a pen and a notebook»<sup>3</sup>– Woolf perceives and learns different ways of portraying characters, which is the main topic of *An Unwritten Novel*. The argument is that the short story acts as a field for Woolf where she can enact in writing the first phase of her reading process, the «conflict and the questioning»<sup>4</sup> that happens when approaching another text. The reading process helps Woolf to delineate her own character structure, merging the forms and contests she finds in previous literary traditions into a new writing that is able to represent the real «Mrs Brown».<sup>5</sup> The metanarrative nature of this short story is perfectly enlightened by Eleonora Natalia Ravizza:

*An Unwritten Novel* is the forging of the tools of a writer who is aware of the challenge of representing the complexity of the process through which we may, or may not, get to know the 'other'. In this sense, the narrative's greatest task is precisely to find ways to deconstruct (or unwrite) itself.<sup>6</sup>

But why can *An Unwritten Novel* be read as an experimental account of Woolf's dialogic creative process? First and foremost, in this short story Woolf puts into fiction a situation very similar to the one she will use in *Mr*

<sup>2</sup> VIRGINIA WOOLF, *How Should One Read a Book?*, in *The Common Reader Vol. 2*, London, Random House 2015.

<sup>3</sup> EAD., July 28 1923, in *The Diary*, London, The Hogarth Press 1977-1984.

<sup>4</sup> EAD., *How Should One Read a Book?*, cit.

<sup>5</sup> EAD., *Mr Bennett and Mrs Brown*, in *The Hogarth Essays Vol. 1*, London, The Hogarth Press 1924.

<sup>6</sup> ELEONORA NATALIA RAVIZZA, *Four Unwritten Stories and the Geographies of Imagined Encounters: V.S. Naipaul's "A Way in the World" and Virginia Woolf's "An Unwritten Novel"*, in *Translation and Interpretation: Practicing the Knowledge of Literature*, a cura di RAUL CALZONI, FRANCESCA DI BLASIO e GRETA PERLETTI, Göttingen, V&R unipress 2022.

*Bennett and Mrs Brown* to explain how character should be constructed in a novel. Secondly the narrator is practising an act of reading and writing herself, by inventing a story about a lady she rides with on the train. The narrator asks her character: «Have I read you right?».<sup>7</sup> It is exactly this act of reading a character that initiates the short story.

Stretching meta-narrative techniques to their furthest boundaries, the creative process that Woolf's homodiegetic narrator is enacting reflects the writer's imaginative process of composing the short story. However, this creative process is experimental also because it is developed step by step through the dialogue that the narrator has with her character Minnie Marsh and her readers. Borrowing Ravizza's words, it can be interpreted as an encounter, which «encloses [...] the potential of 'becoming with'».<sup>8</sup> This multi-layered dialogue allows the narrator to, on one hand, get close to the unknown woman on the train by inventing her story, and on the other hand, to relate to the readers exactly through the narrative creation of Minnie's life:

Now, Minnie, the door's shut; Hilda heavily descends to the basement; you unstrap the straps of your basket, lay on the bed a meagre nightgown, stand side by side furred felt slippers. The looking-glass—no, you avoid the looking-glass. Some methodical disposition of hatpins. Perhaps the shell box has something in it? You shake it; it's the pearl stud there was last year—that's all. And then the sniff, the sigh, the sitting by the window. Three o'clock on a December afternoon; the rain drizzling; one light low in the skylight of a drapery emporium; another high in a servant's bedroom—this one goes out. That gives her nothing to look at. A moment's blankness—then, what are you thinking? (Let me peep across at her opposite; she's asleep or pretending it; so what would she think about sitting at the window at three o'clock in the morning in the afternoon? [UN, p. 28])

In this short passage, the narrator alternates her attempts at connecting with Minnie Marsh with questions and comments explicitly directed to her readers. The “you” pronoun transforms the narrator's inner creative process into a dialogue, making the character answer through her progressive development in form and meaning rather than her actual words. At the same time, the narrator engages also with the reader, switching to a third pronoun form and addressing them directly with expressions such as «let me peep across at her opposite» [UN, p. 28] or with open questions like «so what would she think about [...]?» [UN, p. 28].

The main topic of *An Unwritten Novel* is therefore the creative writing process and the construction of character, which is, for Woolf, nothing other than a dialogue with herself as a reader and as an artist, and a dialogue with her own readers, for the reader is fundamental to the creation of writing itself. But most importantly, the «geography of encounters»<sup>9</sup> highlighted by Ravizza in this kind of literary text becomes a dialogic encounter, «which

<sup>7</sup> VIRGINIA WOOLF, *An Unwritten Novel*, in *Selected Short Stories*, London, Penguin Classics 2019 (hence [UN]).

<sup>8</sup> ELEONORA NATALIA RAVIZZA, *Four Unwritten Stories and the Geographies of Imagined Encounters: V.S. Naipaul's "A Way in the World"*, cit.

<sup>9</sup> *Ibid.*

traverses [...] the human consciousness».<sup>10</sup> In this sense, Woolf's reading of Dostoevsky's writing can be identified as the very basis of the development of this short story.

The creative process Woolf is studying at this phase in her career engages, in fact, with Dostoevsky's dialogism, inasmuch as she transforms Dostoevsky's character-making technique into her own creative attitude as a writer. This argument starts from Bakhtin's claim that:

In Dostoevsky, consciousness never gravitates toward itself but is always found in intense relationship with another consciousness. Every experience, every thought of a character is internally dialogic, adorned with polemic, filled with struggle, or is on the contrary open to inspiration from outside itself – but it is not in any case concentrated simply on its own object; it is accompanied by a continual sideways glance at another person. [PDP, p. 32]

Woolf's construction of narrative follows exactly the same principle. Her dialogue with Dostoevsky's writing is «internally dialogic» [PDP, p. 32] in the Bakhtinian sense that it continually glances at other writings, interrogates them, establishes a relationship with other writing consciousnesses. As the next paragraph proposes to show, analysing the re-elaboration of character interaction in *An Unwritten Novel* according to Woolf's dialogic stand towards Dostoevsky calls for an interpretation of Dostoevskian dialogism in Woolf not only as a novelistic feature inside the text, but also as an epistemological posture assumed by the writer to achieve her idea of literary representation in modernist terms.

### 3 FYODOR DOSTOEVSKY AND VIRGINIA WOOLF: A CONVERSATION

If we follow Virginia Woolf's life and work chronology, the contemporaneity between her reading of Dostoevsky and the writing of her short stories, including *An Unwritten Novel*, appears very clear. Even though Woolf mentions him as «the greatest writer ever born»<sup>11</sup> already in 1912, it is in January 1915 that we have the first account from her diaries of Woolf reading the Russian author:

Well, I'm reading *The Idiot*. I can't bear the style of it very often; at the same time, he seems to me to have the same kind of vitality in him that Scott had; only Scott merely made superb ordinary people; & D. creates wonders, with very subtle brains, & fearful sufferings.<sup>12</sup>

Already from this first comment, the interest of Woolf for Dostoevsky's construction of character is evident. It is however the period between 1917 and 1919 one of the most fruitful ones for her interpretation of the Russian

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> EAD., *The Letters of Virginia Woolf & M Lytton Strachey*, London, The Hogarth Press Chatto & Windus 1956.

<sup>12</sup> EAD., January 19 1915, *The Diaries*, cit.

author. In 1917 she reads the minor works by Dostoevsky, *The Gambler and Other Stories*, *The Eternal Husband and Other Stories*, and *An Honest Thief and Other Stories*, which are critically analysed respectively in her essays *A Minor Dostoevsky* (1917), *More Dostoevsky* (1917) and *Dostoevsky in Cranford* (1919). It is not a coincidence that during this period of time Woolf composes her most famous essay about fiction, *Modern Novels*, published in April 1919 on the «Times Literary Supplement» and later inserted in *The Common Reader* as *Modern Fiction*. In this essay, the main characteristics that Woolf wants to incorporate from Russian writing and transform into her new form of writing are already mentioned. A profound «understanding of the soul and heart»<sup>13</sup> and «a natural reverence for the human spirit» [MF, p. 153] is what modernist writers must learn from the Russians. But what is particularly relevant for this paper is their interest in *questioning*, what Woolf calls «inconclusiveness» [MF, p. 153], which is also what she represents in *An Unwritten Novel*:

The conclusions of the Russian Mind, thus comprehensive and compassionate, are inevitably perhaps, of the utmost sadness. More accurately indeed we might speak of the inconclusiveness of the Russian mind. It is the sense that there is no answer, that if honestly examined life presents question after question which must be left to sound on and on after the story is over in hopeless interrogation that fills up with a deep, and finally it may be with a resentful, despair. They are right perhaps; unquestionably they see further than we do and without our gross impediments of vision. [MF, p. 153]

Woolf's critical work on Dostoevsky does not stop here. She will continue to read the Russian writer throughout her life, making a lot of references to him in her private writings when composing her greatest novels, such as *Mrs Dalloway*. One of the highest points in Woolf's criticism is the essay *The Russian Point of View* (1925), which goes deeper into the topics already presented in *Modern Fiction* focusing only on the effects of the Russian influence on modern British literature. Some of the formal and content aspects already tackled in *Modern Fiction* are here addressed in much more detail, especially with reference to Chekhov, but also Dostoevsky, and Tolstoy. The portrait that emerges from these critical essays is a fragmented and «questioning»<sup>14</sup> soul, which becomes the main subject of representation for Dostoevsky and, of course, also according to Woolf new rules about what literature should be about. As she writes, «everything is the proper stuff of fiction» [MF, p. 154] and the job of the writer is to capture the turmoil and the movements of «an ordinary mind on an ordinary day» [MF, p. 149]. Woolf claims that the character is not constructed only by the external objects, or the external descriptions offered by the author, but the main substance that makes a fictional character is how their inner perspective puts itself in dialogue with the external world. This is what Woolf learns in a very different but also fruitful way from her encounter with Russian authors, Dostoevsky above all.

<sup>13</sup> EAD., *Modern Fiction*, in *The Common Reader Vol. 1*, London, Random House 2015 (hence [MF]).

<sup>14</sup> EAD., *How Should One Read a Book?*, cit.

In this portrayal of the soul, the role of dialogue is fundamental. The writer portrays «souls, tortured, unhappy souls, whose only business it is to talk, to reveal, to confess, to draw up at whatever rending of flesh and nerve those crabbled sins which crawl on the sand at the bottom of [them]».<sup>15</sup> The characters in Dostoevsky talk «at the top of their voices»<sup>16</sup> but, as Mikhail Bakhtin showed in his critical work *Problems of Dostoevsky's Poetics*, their words are always directed to someone, their dialogue is with themselves, between them and with their creator and their readers as well:

Dostoevsky's novel is dialogic. [...] It is constructed [...] as a whole formed by the interaction of several consciousnesses, none of which entirely becomes an object for the other, this interaction provides no support for the viewer who would objectify an entire event according to some ordinary monologic category [...] – and this consequently makes the viewer also participants. [...] Everything in the novel is structured to make dialogic opposition inescapable. [...] In the novel itself, nonparticipating “third persons” are not represented in any way. [...] By this means a new authorial position is won and conquered, one located above the monologic position. [PDP, p. 18]

Dostoevsky's characters are «A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices» [PDP, p. 6] that act as «autonomous subjects, not objects» [PDP, p. 7], as it is in fact the case also for the characters in *An Unwritten Novel*, where the level of the author, the narrator, the character and the reader are all intertwined in a «great dialogue» [PDP, p. 40] of representations. As Angela Locatelli claims, what is ultimately «the virtually endless plurality of life forms»<sup>17</sup> is portrayed in *An Unwritten Novel* through «a homodiegetic narrator's stream of thoughts that puts the issue of life in plurivocal terms»<sup>18</sup>, breaking the traditional barrier between text, reader and creator.

According to Bakhtin's framework, «Dostoevsky's characters are created by their “own” words»<sup>19</sup> and they «represent the point where the realist novel comes closest to crossing into its reader's world, overstepping the limits of fiction and text.»<sup>20</sup> Virginia Woolf makes a step further: not only does she challenge the traditional structure of fiction and text by creating characters that are, through their words and thoughts, «autonomous carrier[s] of [their] own individual word» [PDP, p. 5], she also deploys a very effective

<sup>15</sup> EAD., *The Russian Point of View*, in *The Common Reader Vol. 1*, London, Random House 2015.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> ANGELA LOCATELLI, *Constructing and Deconstructing 'Forms of Life': Life in Literature and the Life of Literature*, in *Emergent Forms of Life in Anglophone Literature: Conceptual Frameworks and Critical Analyses*, a cura di MICHAEL BASSELER, DANIEL HARTLEY, ANSGAR NÜNNING, Trier, Wissenschaftlicher Verlag 2015.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> CHLOË KITZINGER, *Mimetic Lives. Tolstoy, Dostoevsky and the Character in the Novel*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press 2021.

<sup>20</sup> *Ibid.*

metanarrative technique to make her first person narrator enact a character-making process as core of the short story development, indeed to investigate how this creative evolution works.

Furthermore, Minnie Marsh, James Moggridge, Hilda Marsh, are all created with the collaboration of the reader, with whom the narrator has established a dialogue:

James Moggridge is it, whom the Marshes call Jimmy? [Minnie you must promise not to twitch till I've got this straight]. James Moggridge travels in—shall we say buttons?—but the time's not come for bringing them in—the big and the little on the long cards, some peacock-eyed, others dull gold; cairngorms some, and others coral sprays—but I say the time's not come. [UN, p. 32]

In this example, the narrator uses again the “you” form to relate to Minnie, while she constructs James Moggridge's character by openly questioning the reader about how he should be like.

Oh, Moggridge, you won't stay? You must be off? Are you driving through Eastbourne this afternoon in one of these little carriages? Are you the man who's walled up in green cardboard boxes, and sometimes has the blinds down, and sometimes sits so solemn staring like a sphinx, and always there's a look of the sepulchral, something of the undertaker, the coffin, and the dusk about horse and driver? Do tell me—but the doors slammed. We shall never meet again. Moggridge, farewell! [UN, pp. 33-34]

The dialogues again intertwine in this passage, where the narrator directly “talks” to Moggridge, after having constructed his character through a multitude of fragments: pieces of dialogue, perspectives, and images, because, as Woolf writes in her diary, «character is dissipated into shreds now»<sup>21</sup> and this is what she defines «the old post-Dostoevsky argument».<sup>22</sup> There is no doubt then that for Woolf there is a before and after reading Dostoevsky, and the main effects that this reading had on her writing must be found in character construction, the nuclear theme of *An Unwritten Novel*.

Woolf describes as such the experience of reading Dostoevsky:

And then, in the usual miraculous manner in the midst of ever-thickening storm and spray, a rope is thrown to us; we catch hold of a soliloquy; we begin to understand more than we have ever understood before, to follow feverishly, wildly, leaping the most perilous abysses, and seeming as in a crisis of real life, to gain in flashes moments of vision such as we are wont to get only from the press of life at its fullest.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> VIRGINIA WOOLF, June 19 1923, *The Diary*, cit.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> EAD., *A Minor Dostoevsky*, in *The Essays*, London, The Hogarth Press 1986-2011.

What Woolf finds in her reading of Dostoevsky's short stories of *The Gambler and Other Stories*<sup>24</sup> is exactly what she will define as core elements to create the new form of writing and literary representation to which modernists aspire.

Look within and life, it seems, is very far from being "like this". Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions—trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday and Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelop surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it. [MF, pp. 149-150]

From these theoretical premises, Woolf constructs *An Unwritten Novel*, trying to capture Life through the representation of her characters. These characters appear to be independent from the author, according to the lesson taught by Dostoevsky: the first person narrator is an autonomous voice because she is given the power to create other characters, while Minnie Marsh, Hilda, James Moggridge, all gain their independent standing in the short story almost by "rebell[ing]" to their own creator, as this short passage put by the writer into brackets shows: «[Yes, Minnie; I know you've twitched, but one moment—James Moggridge]» [UN, p. 33]

Also the narrator of *An Unwritten Novel* is constructed as an independent character in the short story. She has, in fact, the same independent power that the Underground Man or the husband-narrator have respectively in Dostoevsky's short novels *Notes from the Underground* and *A Gentle Spirit*, because of the relation that she constructs with her readers, the same way Dostoevsky does it, through a fragmented language, direct questions and open addressing words to the readers, as if their opinion, the ideas about the characters and the story they develop, are as important as the ones created by the narrator. An example would be the passage below, taken from *A Gentle Spirit*:

Listen. I was convinced of her love at that time. [...] Yes, that's just what it was, she wanted to love; she was trying to love. And the point was that in this case there were no villainies for which she had to find justification. You will say, I'm a pawnbroker; and everyone says the same.

<sup>24</sup> It is the edition read by Woolf to write *A Minor Dostoevsky*, published by William Heinemann in 1917 and translated by Constance Garnett.

But what if I am a pawnbroker? It follows that there must be reasons since the most generous of men had become a pawnbroker. You see, gentlemen, there are ideas...that is, if one expresses some ideas, utters them in words, the effect is very stupid. The effect is to make one ashamed. For what reason? For no reason. Because we are all wretched creatures and cannot hear the truth, or I do not know why. I said just now, “the most generous of men”—that is absurd, and yet that is how it was. It’s the truth, that is, the absolute, absolute truth! Yes, I had the right to want to make myself secure and open that pawnbroker’s shop: [...].<sup>25</sup>

A similar pattern can be recognised in this extract from *An Unwritten Novel*:

Yes, sitting on the very edge of the chair looking over the roofs of Eastbourne, Minnie Marsh prays to God. That’s all very well; and she may rub the pane too, as though to see God better; but what God does she see? Who’s the God of Minnie Marsh, the God of the back streets of Eastbourne, the God of the three o’clock in the afternoon? I, too, see roofs, I see sky; but, oh, dear—this seeing of Gods! More like President Kruger than Prince Albert—that’s the best I can do for him; and I see him on a chair, in a black frock-coat, not so very high up either; I can manage a cloud or two for him to sit on; and then his hand trailing in the cloud holds a rod, a truncheon is it?—black, thick, thorned—a brutal old bully—Minnie’s God! Did he send the itch and the patch and the twitch? Is that why she prays? What she rubs on the window is the stain of sin. Oh, she committed some crime! I have my choice of crimes. The woods flit and fly—in summer there are bluebells; in the opening there, when Spring comes, primroses. A parting, was it, twenty years ago? Vows broken? Not Minnie’s!...She was faithful. How she nursed her mother! All her savings on the tombstone—wreaths under glass—daffodils in jars. But I’m off the track. A crime...They would say she kept her sorrow, suppressed her secret—her sex, they’d say—the scientific people But what flummery to saddle her with sex! No—more like this. [UN, pp. 28-29]

By closely analysing these passages, it is fair to claim that Woolf incorporated Dostoevsky’s techniques of creating a character as an autonomous subject in the story, by making them build a personal relationship with the readers through the establishment of a dialogue with them. However, Woolf gives this technique a new life and a new function: she uses, in fact, the dialogue between the reader and the character to unravel her own understanding of Dostoevsky’s writing, in order to incorporate and transform the elements that she finds most compelling for her writing into her modern idea of literary representation. How does she enact this step further in the short story? The main point is that the dialogue between reader and narrator that in Dostoevsky’s *A Gentle Spirit* was mainly to give life to the characters and establish their own standing in the short story, in Woolf’s work the same dialogue becomes a metanarrative interrogation about how this process of character-making and storytelling should proceed. By making her character enact

<sup>25</sup> FYODOR DOSTOEVSKY, *A Gentle Spirit*, in *The Eternal Husband and Other Stories*, trans. by Constance Garnett, London, The Macmillan Company 1923.

a character-making process, Woolf interrogates herself on how characters should be built in the first place, decomposing, incorporating and transforming all the innovations she encountered in Dostoevsky's writing. The dialogic aspect of this relation manifests itself in the fact that Dostoevsky's writing does not become an «object» [PDP, p. 18] for Woolf to englobe, but rather a separate consciousness with whom she can actively engage in dialogue.

Another example of this multifaceted uses of dialogue in *An Unwritten Novel* is to be found in the following passage:

James Moggridge is dead now, gone for ever. Well, Minnie—"I can face it no longer." If she said that—(Let me look at her. She is brushing the eggshell into deep declivities). She said it certainly, leaning against the wall of the bedroom, and plucking at the little balls which edge the claret-coloured curtain. But when the self speaks to the self, who is speaking?—the entombed soul, the spirit driven in, in, in to the central catacomb; the self that took the veil and left the world—a coward perhaps, yet somehow beautiful, as it flits with its lantern restlessly up and down the dark corridors. "I can bear it no longer", her spirit says. "That man at lunch—Hilda—the children." Oh, heavens, her sob! It's the spirit wailing its destiny, the spirit driven hither, thither, lodging on the diminishing carpets—meagre footholds—shrunken shreds of all the vanishing universe—love, life, faith, husband, children, I know not what splendours and pageantries glimpsed in girlhood. "Not for me—not for me." [UN, p. 34, bold mine]

Here the narrator interrogates herself – together with her readers and Dostoevsky – about the nature of monologue, which is a technique that Russian authors beautifully mastered and modernist writers picked up to achieve their personal writing mission of «looking at [them]selves in a new way».<sup>26</sup> In this extract one of the few instances of Minnie Marshes' direct discourses is to be found, where she is actually speaking to herself. The narrator gives her this possibility to understand how inner monologue works, a technique that has been used by Dostoevsky in almost every one of his works. The answer that Woolf offers in the short story to this question of who is speaking in a monologue is consistent with her reading of Dostoevsky: «the entombed soul, the spirit driven in, in, in to the central catacomb; the self that took the veil and left the world» [UN, p. 34]. This is how Woolf understands Dostoevsky's representation of the self, as it clearly emerges by reading her essays about his writing. In *An Unwritten Novel* Woolf is thus trying to deconstruct it in a fictional form, in order to achieve the representation of «every feeling, every thought; every quality of brain and spirit» [MF, p. 154] in her experimental writing.

Furthermore, the monologue for Woolf becomes a way to create multiple characters, the one who speaks and the one who is talked about, a technique that happens also in Dostoevsky, which results in a very complex embedding of stories and voices that replicate the job of the writer. Let us compare a few examples, taken from *An Unwritten Novel* and two short stories by Dostoevsky, *A Gentle Spirit* and *An Honest Thief*. Woolf lets Minnie's character emerge through the imagination of her narrator:

<sup>26</sup> EDWARD MORGAN FORSTER, *Aspects of the Novel*, London, Penguin Classics 1999.

I have my choice of crimes. The woods flit and fly—in summer there are bluebells; in the opening there, when Spring comes, primroses. A parting, was it, twenty years ago? Vows broken? Not Minnie's!...She was faithful. How she nursed her mother! All her savings on the tombstone—wreaths under glass—daffodils in jars. But I'm off the track. A crime... [UN, p. 29]

A straight correspondence in the character-construction process is to be found in Dostoevsky's monologues respectively by Astafy Ivanovich and the narrator in *A Gentle Spirit*:

1 And at that his blue lips began all of a sudden to quiver, and a tear ran down his white cheek and trembled on his stubbly chin, and then poor Emelyanoushka burst into a regular flood of tears. Mercy on us! I felt as though a knife were thrust into my heart! The sensitive creature! I'd never have expected it. Who could have guessed it? [...] Well, sir, why make a long story of it? And the whole affair is so trifling; it's not worth wasting words upon. Why, you, for instance, sir, would not have given a thought to it, but I would have given a great deal – if I had a great deal to give – that it never should have happened at all.<sup>27</sup>

2 Suddenly I heard her, sitting in our room, at work at her table, begin softly, softly...singing. This novelty made an overwhelming impression upon me, and to this day I don't understand it. [...] Now her little song was so faint – it was not that it was melancholy (it was some sort of ballad), but in her voice there was something jangled, broken, as though her voice were not equal to it, as though the song itself were sick. She sang in an undertone, and suddenly, as her voice rose, it broke – such a poor little voice, it broke so pitifully; she cleared her throat and began softly, softly singing...<sup>28</sup>

The process of character-making is at the centre of these three instances, in two different ways: in the case of Dostoevsky the autonomous voice of the narrator is made by his personal impressions, his subjective perspective that dominates the construction of the other character; on the other hand Woolf upgrades this technique by making her narrator, through her subjective perspective and very similar narrative devices, literally invent the character's own story, for she is metanarratively studying the different possibilities of character construction by exploring what Woolf herself is doing as a writer when composing a short story or a novel.

In all the examples that I have quoted, the use of monologue flows into the concept of dialogue. The narrators in Dostoevsky are, in fact, putting themselves into dialogue with their readers and at the same time, they intertwine their voice with the one they are reporting in their monologues. This instance taken from *An Honest Thief* clarifies my interpretation:

<sup>27</sup> ID., *An Honest Thief*, in *An Honest Thief and Other Stories*, trans. by CONSTANCE GARNETT, London, William Heinemann Ltd 1919.

<sup>28</sup> ID., *A Gentle Spirit*, cit.

After hearing that threat, Emelyanoushka sat at home that day and the next; but on the third he slipped off again. I waited and waited; he didn't come back. Well, at least I don't mind owning, I was in a fright, and I felt for the man too. What have I done to him? I thought. I've scared him away. Where's the poor fellow gone to now? He'll get lost maybe. Lord have mercy upon us!

Night came on, he did not come. In the morning I went out into the porch; I looked, and if he hadn't gone to sleep in the porch! There he was with his head on the step, and chilled to the marrow of his bones.

“What next, Emelyanoushka, God have mercy on you! Where will you get to next!”

“Why, you where—sort of—angry with my, Astafy Ivanovich, the other day, you were vexed and promised to put me to sleep in the porch, so I didn't—sort of—venture to come in, Astafy Ivanovich, and so I lay down here...”

I did feel angry and sorry too.

“Surely you might undertake some other duty, Emelyanoushka, instead of lying here guarding the steps”, I said.

“Why, what other duty, Astafy Ivanovich?”

“You lost soul” – I was in such a rage, I called him that – ‘if you could but learn tailoring work! Look at your old rag of a coat! It's not enough to have it in tatters, here you are sweeping the steps with it! You might take a needle and boggle up your rags, as decency demands. Ah, you drunken man!’

What do you think, sir? He actually did take the needle. Of course I said it in jest, but he was so scared he set to work.<sup>29</sup>

In this passage, the main voice belongs to Astafy Ivanovich, who has become the narrator in the story, since, according to what the original first-person narrator tells the readers, «in the perpetual boredom of my existence such a storyteller was a veritable treasure»<sup>30</sup>, and therefore takes up the main position as a narrator. He tells the story of a beggar, Emelyan Ilytch, and his attempts at reeding himself from his life of dissolution.

Thus, reading the quoted extract from the short story, the readers can experience a very complex polyphony and levels of dialogue: Astafy's narrating voice, which is addressed to both the first-person narrator and the readers, creating two levels of dialogue at once, connected in turn to the dialogue between Astafy and Emelyanoushka, the third level of dialogue present in the short story.

Woolf recognises this kind of overlapping of voices and takes it up in *An Unwritten Novel*, letting many different voices free to express themselves and frequently changing the point of view from which the characters are constructed. In this way, Woolf explicitly questions, through a first-person narrator that is not able to maintain her predominance in the narration, the sovereignty of the author herself in the development of the creative process. The centre of Woolf's literary goal, however, remains the portrayal of life. On the

<sup>29</sup> ID., *An Honest Thief*, cit.

<sup>30</sup> *Ibid.*

one hand she engages with the dialogic technique to reach the representation of a life-like character, a character that coincides with the alteration of human nature that is happening at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. Woolf strongly believes, in the words of Angela Locatelli, that «new modes of representation will have to correspond to new ‘forms of life,’ As a consequence, new forms of literature must emerge».<sup>31</sup> On the other hand, portraying many overlapping voices is a way to fuse together, through the many levels of her characters’ discourses, the different roles she takes during her writing creative process. The following passage from *An Unwritten Novel* shows the intertwining of the dialogue between the narrator and her readers, the dialogue that she establishes with her character-creation Minnie, and finally Minnie’s voice, who cries out to her creator in order to portray her independent role as a character in the short story:

She runs, she rushes, home she reaches, but too late. Neighbours—the doctor—baby brother—the kettle—scalded—hospital—dead—or only the shock of it, the blame? Ah, but the detail matters nothing! It’s what she carries with her; the spot, the crime, the thing to expiate, always there between her shoulders. “Yes” she seems to nod to me, “it’s the thing I did.” Whether you did, or what you did, I don’t mind; it’s not the thing I want. The draper’s window looped with violet—that’ll do; a little cheap perhaps, a little commonplace—since one has a choice of crimes, but then so many (let me peep across again—still sleeping, or pretending sleep! white, worn, the mouth closed—a touch of obstinacy, more than one would think—no hint of sex)—so many crimes aren’t your crime; your crime was cheap; only the retribution solemn; for now the church door opens, the hard wooden pew receives her; on the brown tiles she kneels; every day, winter, summer, dusk, dawn (here she’s at it) prays. All her sins fall, fall, for ever fall. [UN, p. 29]

The way in which Virginia Woolf reelaborates Dostoevsky’s polyphonic technique ultimately demonstrates that literary cross-cultural conversation becomes for her an instrument to investigate how writing can innovate and continuously transform itself into that «special prose»<sup>32</sup> she so eagerly looked for to represent both the subject and the reality around them.

#### 4 CONCLUSION

This paper has examined the cross-cultural conversation that Virginia Woolf had with Fyodor Dostoevsky’s writing throughout her writing career, with a specific reference to her short stories, which explicitly show her engagement with a critical reading and interpretation of the Russian writer. By

---

<sup>31</sup> ANGELA LOCATELLI, *Constructing and Deconstructing ‘Forms of Life’*, cit.

<sup>32</sup> KATHERINE MANSFIELD, *Journal of Katherine Mansfield*, ed. JOHN MIDDLETON MURRY, New York, A.A. Knopf 1929.

analysing and questioning every impression that Dostoevsky's writing produced on her, Woolf decomposed and exploited different techniques in order to innovate her own literary representation, Dostoevsky's dialogism above all. Through the intertwining of a dialogue between writers, readers and characters, Woolf manages to adapt Dostoevsky's representation of characters as autonomous subjects through the use of dialogue to her own idea of character representation, which is here shown as a proper analysis of the character-making process. *An Unwritten Novel* speaks to its readers, but also from writer to writer, trying to understand how and why literature works the way it does. Ultimately, Woolf found in Dostoevsky and the other Russian writers what she could not find in most of her English predecessors: the confirmation that every character, every Mrs Brown deserves representation, for the interesting stuff of fiction is the inner voyage that these characters – and the writer along with them – can undertake, though an end to this exploration does not seem to exist. The narrator's final words in *A Gentle Spirit* are: «what will become of me?».<sup>33</sup> On a similar note, the Underground Man asks himself and his readers: «Why, we don't even know what living means now, what it is, and what is called?».<sup>34</sup> This final inconclusive remarks resonate in the ending of *An Unwritten Novel*: «Well, my world's done for! What do I stand on? What do I know? That's not Minnie. There never was Moggridge. Who am I? Life's bare as bone.» [UN, p. 36] However, also thanks to Dostoevsky's lessons, Woolf tries to find the impossible answer:

Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons; you, you, you. I hasten, I follow. This, I fancy, must be the sea. Grey is the landscape; dim as ashes; the water murmurs and moves. If I fall on my knees, if I go through the ritual, the ancient antics, it's you, unknown figures, you I adore; if I open my arms, it's you I embrace, you I draw to me—adorable world! [UN, p. 36]

The only path, therefore, is to continue this intertwined dialogue between writers, readers and characters, and by so doing, literature can succeed in the representation of Life and the Soul that both Dostoevsky and Woolf so eagerly sought through the development of their creative process of writing.

---

<sup>33</sup> FYODOR DOSTOEVSKY, *A Gentle Spirit*, cit.

<sup>34</sup> ID., *Notes from the Underground*, cit.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHTIN MICHAÏL, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. ing. di CAROLYN EMERSON, Minneapolis, The University of Minnesota Press 1984, url <https://books.google.it/books?id=MkXAZsbkU8QC>.
- DOSTOEVSKIÏ FËDOR, *A Gentle Spirit*, in *The Eternal Husband and other Stories*, trad. ing. di CONSTANCE GARNETT, London, The Macmillan Company 1923.
- ID., *Notes from the Underground*, trad. ing. di CONSTANCE GARNETT, S.L., CreateSpace Independent Publishing 2016.
- ID., *An Honest Thief*, in *An Honest Thief and other Stories*, trad. ing. di CONSTANCE GARNETT, London, William Heinemann 1919.
- FORSTER EDWARD MORGAN, *Aspects of the Novel*, London, Penguin Classics 1999, url <https://books.google.it/books?id=e5E8PgAACAAJ>.
- KITZINGER CHLOË, *Mimetic Lives. Tolstoy, Dostoevsky and the Character in the Novel*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press 2021. Url <https://books.google.it/books?id=HVBEAAAQBAJ>.
- LOCATELLI ANGELA, *Constructing and Deconstructing 'Forms of Life': Life in Literature and the Life of Literature*, in *Emergent Forms of Life in Anglophone Literature: Conceptual Frameworks and Critical Analysis*, ed. a cura di MICHAEL BASSELER, DANIEL HARTLEY, ANGSAR NÜNNING, Trier, Wissenschaftlicher Verlag 2015.
- MANSFIELD KATHERINE, *Journal of Katherine Mansfield*, ed. a cura di JOHN MIDDLETON MURRY, New York, A.A. Knopf 1929.
- RAVIZZA ELEONORA NATALIA, *Four Unwritten Stories and the Geographies of Imagined Encounters. V.S. Naipaul's "A Way in the World" and Virginia Woolf's "An Unwritten Novel"*, in *Translation and Interpretation: Practicing the Art of Knowledge*, ed. a cura di RAUL CALZONI, FRANCESCA DI BLASIO E GRETA PERLETTI, Göttingen, V&R unipress 2022.
- WOOLF VIRGINIA, *An Unwritten Novel*, in *Selected Short Stories*, London, Penguin Classics 2019.
- EAD., *The Diary*, London, The Hogarth Press 1977-1984.
- EAD., *The Letters of Virginia Woolf M Lytton Strachey*, London, The Hogarth Press Chatto & Windus 1956.
- EAD., *A Minor Dostoevsky*, in *The Essays*, London, The Hogarth Press 1986-2011.
- EAD., *Mr Bennett and Mrs Brown*, in *The Hogarth Essays Vol. 1*, London, The Hogarth Press 1924.
- EAD., *Modern Fiction*, in *The Common Reader Vol. 1*, Random House 2015, url <https://books.google.it/books?id=GsmmBgAAQBAJ>.
- EAD., *The Russian Point of View*, in *The Common Reader Vol. 1*, London, Random House 2015, url <https://books.google.it/books?id=GsmmBgAAQBAJ>.
- EAD., *How Should One Read a Book?*, in *The Common Reader Vol. 2*, London, Random House 2015, url <https://books.google.it/books?id=xcmmbgAAQBAJ>.



## PAROLE CHIAVE

British modernism; Russian literature; intertextuality; dialogism



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Letizia Dolcini è dottoranda in 'Forme del testo e dello scambio culturale' all'Università di Trento, con un progetto dal titolo «*We must look for it in psychology*»: *intertextuality, literary criticism, writing and psychoanalysis in Virginia Woolf and Katherine Mansfield*.



## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LETIZIA DOLCINI, *Virginia Woolf and Dostoevsky's «Great Dialogue»: Reading an Unwritten Novel as Cross-Cultural Conversation*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025).



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





# MODERNISMO LETTERARIO E PENSIERO ANTIDIGITALE NELLA FILOSOFIA DI BYUNG-CHUL HAN

ANDREA RONDINI – *Università di Macerata*

Il filosofo contemporaneo Byung-Chul Han ha sviluppato una severa analisi delle tecnologie digitali, valutate in modo fortemente critico nella loro essenza e nel loro impiego di massa, che innesca comportamenti psicologico-sociali estremamente negativi. In particolare, il discorso di Han si focalizza sull'idea di perdita di mondo; infatti, il digitale annulla il contatto con l'esterno e con le cose, non fa entrare in rapporto con la fisicità oggettuale e la sua consistenza contrappositiva. L'articolo si propone di analizzare la rilevante presenza nelle opere del filosofo della grande letteratura modernista novecentesca (soprattutto Kafka, Musil, Proust) e del pensiero coevo (W. Benjamin). Nelle opere moderniste si pongono situazioni fondamentali, a partire dalla non conoscibilità del mondo, dalla sua non disponibilità a una rapida e certa decodifica, che in quei testi sono portatrici di problematicità e che tuttavia rimandano, considerate con occhio contemporaneo, a un mondo in cui tali esperienze comunque sono fertilmente attive. Han sviluppa una interpretazione del modernismo in cui le cose assumono da un lato una carica resistente e una presenza straniante e dall'altro un potere epifanico e auratico. Il modernismo diviene in ultima analisi un ideale iniziatico e contemplativo contrapposto alla banalità praticistica della società digitale.

Contemporary Korean-German philosopher Byung-Chul Han developed in recent years a severe and harsh analysis of digital technologies, critically assessing them in their essence and their mass application, which causes profoundly negative psycho-social behaviors. In particular, Han's discourse focuses on the idea of loss of the world; in fact, the digital cancels all contact with reality and things, nullifying the relationship with material physicality, with its weight, body and contrasting consistency. The article intends to analyze the significant presence of the great 20<sup>th</sup> century modernist literature (especially Kafka, Musil, Proust) and coeval thought (W. Benjamin) in Han's works. Modernist works pose some fundamental questions, starting from the unknowability of the world and his unwillingness to a quick and certain decoding. These elements, which the modernists interpret as problematic and negative, become, when viewed through a contemporary lens instead, full of a partly positive and significant value. Hence, Han develops an interpretation of modernism in which things have, on the one hand, a resistant charge together with an alienating presence, and, on the other, a epiphanic and auratic power. Ultimately, modernism becomes an initiatory and contemplative ideal opposed to the practical triviality of digital society.

## HAN VERSUS DIGITALE

Negli ultimi anni l'universo digitale è stato sottoposto a una serie di reiterate critiche. Non poca bibliografia ha sviluppato, da diverse prospettive, un pensiero fortemente contrario alla Rete e alle nuove tecnologie (Rosa sull'alterazione della percezione del tempo<sup>1</sup>, Hindman<sup>2</sup>, Lehdonvirta<sup>3</sup>, Van Dijk-

---

<sup>1</sup> HARTMUT ROSA, *Accelerazione e alienazione*, Torino, Einaudi 2015.

<sup>2</sup> MATTHEW HINDMAN, *La trappola di internet*, Torino, Einaudi 2019.

<sup>3</sup> VILI LEHDONVIRTA, *Cloud Empires*, Torino, Einaudi 2023.

Poell-de Waal<sup>4</sup> sui grandi monopoli digitali e la società delle piattaforme, Morozov<sup>5</sup>, Zuboff<sup>6</sup> sulla tecnosorveglianza, Gancitano e Colamedici sulla Rete come patologia della performance e psicodominio<sup>7</sup>, Mazzini sui social come contenitori pubblicitari<sup>8</sup>), senza contare una vasta area di studi che, pur non scegliendo un attacco frontale e tecnofobico, fa emergere reali o potenziali distorsioni d'uso, e nella quale non è sempre così nettamente distinguibile la critica all'utilizzo dal rigetto complessivo. Si veda per esempio *Doppio* di N. Klein, nel quale il web non è – forse – negativo in sé, ma nel quale attecchiscono, con eccezionale rapidità e forza, molte distorsioni del pensiero e molteplici spregiudicate forme di business, un micidiale coacervo di narrazioni complottistiche, sfruttamento dell'immaginario del rischio, fake news, influencer e populismi pseudopolitici, un grottesco e pericoloso 'mondo specchio' che si ibrida e si mischia alla 'realtà'. Si tratta di uno spettro ampio in cui gli assunti di base possono ulteriormente declinarsi secondo prospettive specifiche (le polemiche innescate dalla pervasività delle tecnologie in periodo pandemico), ideologie di riferimento (il discorso sul digitale come discorso sul capitalismo), paradigmi epistemologici (il pensiero sulla Tecnica o sull'Immagine e la Finzione). La letteratura stessa ha manifestato a più riprese – a fronte anche, occorre dirlo, di proficue forme di relazione e scambio – una certa insofferenza per la Rete<sup>9</sup>, confermata anche da alcuni recenti testi narrativi<sup>10</sup>.

In questo quadro rientra, schierato sul versante decisamente più severo, un filosofo come Byung-Chul Han, qui analizzato soprattutto per il recupero, visibile nelle sue pagine, di alcune istanze della letteratura modernista. Prima di affrontare la presenza di tali aspetti è necessario indicare qualche nodo concettuale della polemica del filosofo contro l'universo digitale – valutato

<sup>4</sup> JOSÉ VAN DIJCK-THOMAS POELL-MARTIJN DE WAAL, *Platform society. Valori pubblici e società connessa*, Milano, Guerini 2019.

<sup>5</sup> EVGENY MOROZOV, *Internet non salverà il mondo*, Milano, Mondadori 2014; *Silicon Valley: i signori del silicio*, 2016; *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di internet*, Torino, Codice 2019. Su Morozov, CARLO BLENGINO, *Morozov: una critica radicale all'ideologia di internet*, «Teoria politica», 6, 2016, <https://journals.openedition.org/tp/710>.

<sup>6</sup> SHOSHANA ZUBOFF, *Il capitalismo della sorveglianza*, Roma, Luiss 2019.

<sup>7</sup> MAURA GANCITANO E ANDREA COLAMEDICI, *La società della performance. Come uscire dalla caverna*, Roma, Tlon 2020 (con diversi riferimenti ad Han). Han è uno dei punti di riferimento anche per MAURA GANCITANO, *Specchio delle mie brame. La prigionia della bellezza*, Torino, Einaudi 2022, pp. 152-153. Si veda anche NAOMI KLEIN, *Doppio*, Milano, La Nave di Teseo 2023.

<sup>8</sup> SERENA MAZZINI, *Il lato oscuro dei social network*, Milano, Rizzoli 2025.

<sup>9</sup> MICHAEL F. MILLER, "Stop asking for Life to be a Poem". *On Cybernetic instrumentality*, «New Literary History», Spring 2023, pp. 1263-1270; MICHAEL F. MILLER, *Why Hate the Internet?: Contemporary Fiction, Digital Culture, and the Politics of Social Media*, «Arizona Quarterly», Fall 2019, pp. 59-85; per il panorama italiano ANDREA RONDINI, *Dall'utopia alla crisi. La narrativa italiana contemporanea e le nuove tecnologie*, Roma, Carocci 2020.

<sup>10</sup> TONY TULATHIMUTTE, *Rifuto*, Roma, e/o 2025.

negativamente nella sua essenza<sup>11</sup> - proprio perché costituisce il quadro teorico di riferimento entro il quale si colloca il discorso letterario. Si tratta di una mediologia critica di origine filosofica, nutrita principalmente dal pensiero della grande tradizione tedesca da Hegel a Nietzsche fino a Heidegger e alla Scuola di Francoforte.

Risultano emblematiche le riflessioni di Han sul dominio dell'informazione non solo per l'analisi dedicata al fenomeno specifico quanto per la posizione complessiva che esprimono nei confronti della contemporaneità tecnologica: Han parla di un vero e proprio regime dell'informazione, connotato come «quella forma di dominio nella quale l'informazione e la sua diffusione determinano in maniera decisiva, attraverso algoritmi e Intelligenza Artificiale, i processi sociali, economici e politici. Diversamente dal regime disciplinare, a essere sfruttati non sono *corpi ed energie* ma *informazioni e dati*. Decisivo per la conquista del potere non è il possesso dei mezzi di produzione, bensì l'accesso a informazioni che vengono utilizzate ai fini della sorveglianza psicopolitica, del controllo e della previsione dei comportamenti. Il regime dell'informazione si accompagna al capitalismo dell'informazione, che evolve in capitalismo della sorveglianza e declassa gli esseri umani a *bestie da dati e consumo*»<sup>12</sup>. Nelle pagine del filosofo, la società dell'informazione lascia illusoriamente liberi e anzi incita alla libertà di movimento digitale; tuttavia il suo controllo è totale: la società dell'informazione è in realtà una forma di psicodominio, senza crepe e smagliature, una megamacchina perfettamente installata, un tallone di ferro solo superficialmente benevolo.

L'infosfera digitale ha raggiunto il suo apice perché ormai il soggetto umano ha introiettato il suo codice di funzionamento. Han costruisce, collegandosi implicitamente a uno dei grandi filoni della riflessione mediologica (quello dedicato al pubblico e agli effetti dei media)<sup>13</sup>, un profilo del tipico fruitore di contenuti digitali e delle conseguenze delle dinamiche di fruizione sul suo apparato nervoso-cognitivo. Come compatta è la megamacchina, compatto è pure, nella sua deiezione, l'utilizzatore umano. Il soggetto della società dell'informazione è un soggetto altamente prestazionale, teso a creare se stesso<sup>14</sup>, connesso e operativo in reti aperte ma tuttavia controllato in quanto produttore e generatore di dati: la massima libertà e il massimo controllo coincidono.<sup>15</sup> La proliferazione di molteplici focus attrattivi - un pervasivo *infinite jest* - genera una vera e propria società della prestazione: il soggetto di prestazione risponde continuamente agli stimoli in modo automatico e

<sup>11</sup> Tutto il discorso si inasprisce ulteriormente alla luce delle procedure di controllo digitale innescate dalla pandemia che imprimono una torsione ulteriormente antiliberale alle società contemporanee, già in epoca pre-pandemica dominate dal tecnocollaborismo, dalla sorveglianza digitale e dallo sfruttamento commerciale attivati dall'uso della Rete e dei *device*; BYUNG-CHUL HAN, *La società senza dolore*, Torino, Einaudi 2022, p. 69.

<sup>12</sup> ID., *Infocrazia*, Torino, Einaudi, 2023, p. 3 (corsivo del testo).

<sup>13</sup> Per una storia delle teorie sugli effetti dei media, SIMONE CARLO, *Effetti dei media*, in *Il primo libro di teoria dei media*, a cura di RUGGERO EUGENI, Torino, Einaudi 2023.

<sup>14</sup> ID., *Infocrazia*, cit., p. 4.

<sup>15</sup> Ivi, p. 7.

meccanico<sup>16</sup> e in ultima analisi si autosfrutta<sup>17</sup>. Costrizione e autosfruttamento si condensano nello smartphone, l'oggetto-feticcio per eccellenza: «Dagli smartphone, che promettono più libertà, deriva una costrizione fatale: la costrizione a comunicare. Nello stesso tempo, abbiamo un rapporto quasi ossessivo, coatto con il dispositivo digitale» per cui «la libertà si rovescia in costrizione. I social network rafforzano enormemente questa costrizione alla comunicazione»<sup>18</sup>.

Emerge così il profilo di un utente digitale sì collegato a un ventaglio di opzioni e di plurime possibilità, eppure in ultima analisi dipendente dai contenuti già confezionati: un mega-consumatore, aggiornato e dinamico, ma consapevolmente eterodiretto e totalmente autoconsegnato a quanto predisposto dal sistema e in fondo incapace di pensare a uno scenario alternativo. L'umanità si autocostringe a un lavoro perenne, non tanto quello professionale quanto quello dettato dalla tecnologia, un'umanità-formicaio, abbruttita, chiusa nella propria gabbia e dipendente dai bisogni, superficialmente smart, della banale sopravvivenza (mostrarsi, spostarsi, nutrirsi, distrarsi, tenersi in forma...), il più semplificata possibile. La vita contemporanea per Han è risucchiata nella pratica infinita di azioni puramente praticistiche e funzionali; l'Essere si è volatilizzato e non rimane che la vita che si basa su una isterica iperattività tecnologica e sulla necessità di mantenere in salute il corpo, presupposto irrinunciabile alla prestazione e sua unica ragione<sup>19</sup>. Inoltre l'uomo digitale non solo si autosfrutta ma anche si autodistrugge: vive in una costante distrazione e senza ancoraggi, accumula esperienze che non prevedono legami o rapporti intensi<sup>20</sup>, non possiede nulla di veramente suo, non stabilisce un rapporto significativo e duraturo né con le persone né con le cose<sup>21</sup>, semmai accede, temporaneamente, a delle informazioni labili e transitorie<sup>22</sup>. Tale fantasmagoria pseudo-informativa non è un semplice gioco perché in realtà è ancora uno psicocontrollo che incide sull'apparato cognitivo del fruitore<sup>23</sup>, lo stimola con continui – ed effimeri – shock<sup>24</sup>, e lo condiziona subdolamente «a un livello posto al di sotto della soglia di coscienza», appropriandosi «di quegli stati preriflessivi, pulsionali, emotivi del comporta-

<sup>16</sup> ID., *La società della stanchezza*, Milano, Nottetempo 2020, p. 48.

<sup>17</sup> Ivi, p. 96. Si veda ID., *Solo ciò che è morto è trasparente*, in *Perché oggi non è possibile una rivoluzione*, Milano, Nottetempo 2022, p. 60 sulla incessante pratica del mostrarsi e del rendersi pubblico («il soggetto si spoglia non costretto da un intervento esterno, bensì sulla base di un bisogno proprio, quindi là dove la paura di smarrire la propria sfera privata, intima, cede il passo a un mettersi in mostra senza alcuna vergogna. La società del controllo segue la logica di efficienza della società della prestazione. L'autosfruttamento è più efficiente dello sfruttamento da parte di terzi, in quanto si accompagna a un senso di libertà»).

<sup>18</sup> ID., *Nello sciamo. Visioni del digitale*, Milano, Nottetempo 2015, p. 51.

<sup>19</sup> ID., *La società della stanchezza*, cit., pp. 40-45.

<sup>20</sup> ID., *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Torino, Einaudi 2022, p. 21.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 21 e 23.

<sup>22</sup> Ivi, p. 22.

<sup>23</sup> ID., *Infocrazia*, cit., pp. 24-25.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 24-25.

mento, che precedono le azioni coscienti»<sup>25</sup>. Le informazioni inoltre rinunciano alla verità, facendo perdere la stessa volontà di verità<sup>26</sup>; l'universo informativo è un universo nichilista non perché mente ma perché prescinde aprioristicamente dalla distinzione tra vero e falso<sup>27</sup>. La circolazione iper-invasiva delle informazioni e il loro consumo bulimico determina poi un vero e proprio affaticamento<sup>28</sup> che provoca «paralisi delle capacità d'analisi, disturbi dell'attenzione, agitazione generalizzata»<sup>29</sup>. In particolare, l'atrofia dell'attitudine analitica porta all'incapacità di distinguere l'essenziale dal superfluo e spegne la stessa facoltà di pensiero, che si fonda sulla «negatività della distinzione e della selezione»<sup>30</sup>. Pratiche intellettuali e d'attenzione come il sapere, l'esperienza, e la conoscenza sono di fatto rese impossibili<sup>31</sup>.

La disanima di Han diviene così anche apocalittico 'urlo' sulla Fine della Cultura. La cultura presuppone infatti l'attenzione profonda<sup>32</sup>, la concentrazione intensiva su singoli aspetti, laddove oggi domina un'attenzione estensiva, dispersa su diverse sorgenti d'informazione e pluralità d'oggetti e attività<sup>33</sup> (in questo senso, la società odierna è de-ritualizzata, vale a dire ha perso l'idea della stabilità: il rito ha una natura ripetitiva, è una pratica che ribadisce<sup>34</sup>, essendo basata sulla conferma dei propri elementi costitutivi). La cultura presuppone anche capacità di ricordo: invece nella fruizione rapida e puramente quantitativa nulla si sedimenta nella coscienza e nulla può essere ricordato<sup>35</sup> perché non si creano legami e corrispondenze tra le cose; viene così a mancare una narrazione diacronica di sé, anzi proprio la capacità di costruire una narrazione: «Per la bellezza sono essenziali le segrete corrispondenze fra le cose e fra le idee, che si stabiliscono oltrepassando grandi spazi di tempo. [...] La bellezza ha luogo là dove le cose si rivolgono l'una verso l'altra ed entrano in relazione fra loro. Essa narra. La bellezza, come la verità, è un evento *narrativo*»<sup>36</sup>. Le cose sono il primo enzima della narrazione, a patto di saperle guardare in modo attento e incantato, di concepirle come presenze e non come semplici strumenti d'uso: l'incapacità di narrare storie è direttamente proporzionale al «*disincanto del mondo* che può essere racchiuso nella formula: le

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 15.

<sup>26</sup> Ivi, p. 60 (corsivo del testo).

<sup>27</sup> Ivi, p. 62.

<sup>28</sup> ID., *Nello sciame*, cit., pp. 76-79.

<sup>29</sup> Ivi, p. 77.

<sup>30</sup> Ivi, p. 78.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> ID., *La società della stanchezza*, cit., pp. 32-33.

<sup>33</sup> Ivi, p. 33.

<sup>34</sup> ID., *La scomparsa dei riti*, Milano, Nottetempo 2021, pp. 11-15.

<sup>35</sup> ID., *La salvezza del bello*, Milano, Nottetempo 2019, p. 89.

<sup>36</sup> ID., *La salvezza del bello*, cit., pp. 90-91 (corsivo del testo).

cose *esistono*, ma *tacciono*. L'incanto è fuggito via dalle cose. La pura fatticità del mero esser presente delle cose rende la prassi narrativa impossibile»<sup>37</sup>.

Entro tali coordinate si entra nel cuore del discorso di Han: la perdita del mondo. Il digitale annulla il contatto con l'esterno, le cose, non fa entrare in rapporto con il mondo, con il suo peso, il suo corpo e la sua consistenza contrappositiva. «Il mondo è costituito da cose in forma di oggetti. La parola oggetto viene dal verbo latino *obicere*, che significa opporre, contrapporre, obiettare. In essa è insita la negatività della resistenza. Originariamente, l'oggetto è qualcosa che mi oppone resistenza [...]. Gli oggetti digitali non possiedono la negatività dell'*obicere*. [...]. Lo smartphone è smart poiché sottrae ogni carattere riottoso alla realtà»<sup>38</sup>. Il mondo smarrisce la sua natura di sostanza negativa, il suo essere un ente indisponibile, il suo *essere contro*<sup>39</sup>, perché la pratica digitale toglie alle cose la loro carica di alterità e le rende in ogni momento pronte, fruibili all'uso e al consumo: «gli oggetti digitali non sono più *obicere*»<sup>40</sup> (si veda in proposito il ricorso di Han alla metafora e all'area semantica del 'levigato')<sup>41</sup>. Nel digitale tutto è a portata di mano e fruibile con agio, nulla si sottrae e presenta asperità; invece, la vera esperienza presuppone una dialettica negativa, è confronto con quanto si rende indisponibile e fa soffrire. La superficie smart della condizione digitale nasconde un'esistenza al suo fondo facile e banale, dalla quale sono rimossi sforzo e dedizione<sup>42</sup>. Si sente in questa disanima il giudizio di Han, che potrebbe essere considerato come uno sguardo elitario, quasi sprezzante, verso l'umanità assorbita dal grado zero della propria agenda esistenziale, fatta di inezie sempre disponibili e asservite a uno scopo meramente utilitaristico. Pur non espressa *apertis verbis*, risulta chiara la percezione della società da parte di Han come agglomerato di persone unicamente dedite al soddisfacimento di esigenze primarie e pratiche, a una vita 'bassa', sedotta e anestetizzata dalla superficie accomodante della banalità del vivere.

La superficie liscia di uno smartphone diviene il simbolo della evaporazione dell'oggettualità<sup>43</sup>. La vita si ritrae e viene protetta e schermata da una bolla digitale<sup>44</sup>, da quella che si potrebbe chiamare una *immunitas* digitale. L'oggettualità scompare ed è sostituita dalle immagini, poiché lo smartphone tra-

<sup>37</sup> ID., *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*, Torino, Einaudi 2024, p. 64 (corsivo del testo).

<sup>38</sup> ID., *Le non cose*, cit., p. 31. Vedi anche ID., *L'espulsione dell'Altro*, Milano, Nottetempo 2017, p. 57.

<sup>39</sup> ID., *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 58 (corsivo del testo).

<sup>40</sup> Ivi, p. 60 (corsivo del testo).

<sup>41</sup> ID., *Perché oggi non è possibile una rivoluzione*, cit., *passim* (per es. pp. 72, 164).

<sup>42</sup> ID., *Le non cose*, cit., p. 12 («Oggi giorno, le prassi impegnative vanno scomparendo»).

<sup>43</sup> Ivi, p. 66.

<sup>44</sup> «La nudità dell'anima, l'esposizione, il dolore verso l'Altro ci viene oggi del tutto a mancare. La nostra anima è per così dire ricoperta di una callosità che ci rende insensibili, non ricettivi nei confronti dell'Altro. Anche la bolla digitale ci protegge sempre più dall'Altro»; ID., *La società senza dolore*, Torino, Einaudi 2022, p. 65; vedi anche ID., *Le non cose*, cit., p. 67: «Il mondo odierno è molto povero di sguardo e di voce. Esso non ci guarda, né si rivolge a noi. Perde qualsiasi alterità. Lo schermo digitale definisce la nostra esperienza del mondo ci protegge dalla realtà. Il mondo diventa irreali, viene derealizzato e disincarnato» (corsivo del testo).

sforma il mondo in un patinato e disponibile regno iconico<sup>45</sup>. Il digitale capovolge lo statuto ontologico del rapporto reale-immagini ponendo queste ultime come elemento fondativo; il dispositivo visuale è decisamente migliore rispetto all'imperfezione del reale<sup>46</sup>, tuttavia ne rappresenta un doppio depotenziato: la versione ottimizzata della vita è una versione sì 'perfetta' ma banalmente migliore, che non ne svela aspetti inediti e non opera nessuno scarto straniante<sup>47</sup>. La proliferazione di immagini si configura come una fuga dalla realtà e dalla fatticità (il corpo, il tempo, la morte): «il medium digitale è *de-fatticizzante*»<sup>48</sup>.

La scomparsa del mondo è la scomparsa dell'Altro, rappresentato dalle cose, gli altri individui, la natura, la terra. L'Altro porta il soggetto all'esterno, fuori da una chiusura egotica ed autoreferenziale in cui l'unico contatto è con superfici digitali e post-oggetti dematerializzati. Ascoltare le cose significa indebolire l'Io, ridurne la soffocante egemonia<sup>49</sup>. Ma il tempo dell'Altro è passato: «L'Altro come mistero, l'Altro come seduzione, l'Altro come Eros, l'Altro come desiderio, l'Altro come inferno, l'Altro come dolore scompare»<sup>50</sup>. L'Altro, esperienza asimmetrica rispetto all'ego<sup>51</sup>, è in questo senso atopico, vale a dire non aprioristicamente incasellato e omologato; al contrario, il sistema contemporaneo istituisce l'assimilazione all'identico: tutto viene «perennemente assimilato a tutto, livelliamo ogni cosa nell'*Uguale*, perché è andata persa proprio la nostra esperienza dell'atopia [...] dell'Altro»<sup>52</sup>; pratiche come il *binge watching*, la fruizione bulimica dell'identico prodotto visuale, non solo rappresentano la conversione pseudoculturale della coazione a ripetere ma assurgono a simbolo complessivo del dominio dell'Uguale<sup>53</sup>. Del resto, la società contemporanea è proprio, secondo un'espressione che ritorna più volte nelle opere di Han, «l'inferno dell'Uguale»<sup>54</sup>.

Due fenomeni apparentemente distanti, l'algoritmo e il narcisismo, sono accomunati proprio dalla perdita dell'Altro. Big Data si basa sul calcolo, sulla ridondanza e il riconoscimento di schemi, senza comprendere nulla<sup>55</sup>: la cultura digitale è una cultura additiva, dell'accumulo; Big data appropria le cose per ripeterle. Il prodotto del pensiero, il concetto, invece appropria i fenomeni da un punto di vista gnoseologico, per conoscerli: «Big Data è *additivo*.

<sup>45</sup> ID., *Le non cose*, cit., p. 30.

<sup>46</sup> ID., *Nello sciame*, cit., p. 42.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>48</sup> Ivi, p. 45 (corsivo del testo).

<sup>49</sup> ID., *Le non cose*, cit., p. 73.

<sup>50</sup> ID., *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 7.

<sup>51</sup> ID., *Eros in agonia*, Milano, Nottetempo 2019, p. 18.

<sup>52</sup> *Ibid.* (corsivo del testo).

<sup>53</sup> ID., *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 8.

<sup>54</sup> ID., *Eros in agonia*, cit., p. 18; B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 70; ID., *Psicopolitica*, Milano, Nottetempo 2016, p. 96.

<sup>55</sup> ID., *Le non cose*, cit., p. 55.

Ciò che è additivo non forma una totalità, una conclusione. Gli manca il concetto, quell'appiglio in grado di radunare tante parti diverse in una totalità. L'intelligenza artificiale non raggiunge mai il livello concettuale del sapere. Non *comprende* i risultati che calcola»<sup>56</sup>. L'intelligenza artificiale è incapace di pensare perché isola i dati da qualsiasi contesto e relazione, li feticizza, li rende asettici «poiché non ha accesso alla *totalità* da cui prende le mosse il pensiero. Essa è *priva di mondo*»<sup>57</sup>. La procedura algoritmica non può e non vuole scoprire nulla di nuovo<sup>58</sup> (infatti si è parlato di pappagallo stocastico)<sup>59</sup> e ripete l'Uguale<sup>60</sup> mentre il pensiero ha la capacità di istituire l'Altro, possiede una natura euristica, votata alla scoperta di ciò che è nuovo e inaspettato. Il vero pensiero risiede nell'Altro e «ha il potere di interrompere l'Uguale. In ciò consiste il suo carattere di evento. Il calcolo è invece un'infinita ripetizione dell'Uguale. Contrariamente al pensiero, non può far nascere un nuovo stato di cose. Esso è *cieco nei confronti dell'evento*. Un vero pensiero possiede invece natura di evento»<sup>61</sup>.

A sua volta, il narcisismo è senza mondo e si inabissa in una patologica bolla autoreferenziale<sup>62</sup>, elevando il selfie a pratica dominante<sup>63</sup> (stesso discorso per la tecnica cinematografica del *close-up*)<sup>64</sup>. In tal senso «i nuovi media e le tecniche di comunicazione smantellano sempre più il riferimento all'Altro. Il digitale è povero di alterità e di resistenza. Negli spazi virtuali l'Io può muoversi praticamente senza “principio di realtà”, il quale sarebbe il principio dell'Altro e della resistenza. Qui l'Io narcisistico incontra soprattutto se stesso, giacché la virtualizzazione e la digitalizzazione portano sempre più alla sparizione del reale, che oppone resistenza»<sup>65</sup> (si pensi in proposito che la stessa immersività, una delle parole feticcio della cultura digitale, è stata riportata, da posizioni meno drastiche di quelle di Han, a un paradigma narcis-

<sup>56</sup> Ivi, p. 55 (corsivo del testo); vedi anche pp. 9-10.

<sup>57</sup> Ivi, p. 53 (corsivo del testo).

<sup>58</sup> «L'intelligenza artificiale processa [...] fatti precostituiti, che restano uguali a sé stessi. Non può munirsi di fatti nuovi»; ivi, p. 53 (corsivo del testo).

<sup>59</sup> EMILY M. BENDER, *On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big?*, in *Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability and Transparency. FAccT '21*, Association for Computing Machinery, New York, 2021, pp. 610-623; una discussione delle idee di Bender in GINO RONCAGLIA, *L'architetto e l'oracolo. Forme digitali del sapere da Wikipedia a ChatGPT*, Roma-Bari, Laterza 2023, pp. 69-74.

<sup>60</sup> ID., *Le non cose*, cit., p. 55.

<sup>61</sup> ID., *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 11 (corsivo del testo)

<sup>62</sup> ID., *Eros in agonia*, cit., p. 19. La digitalizzazione «fa fuori qualsiasi *controparte*, qualsiasi *contro*. In tal modo perdiamo la sensibilità nei confronti di ciò che regge, svetta, si eleva. Per via dell'interlocutore mancante non facciamo che ricadere nel nostro ego, e questo ci rende privi di mondo» (ID., *Le non cose*, cit., p. 110; corsivo del testo). Il narcisismo è idolo polemico ricorrente in Han (si veda ID., *La società del burn out*, in *La società della stanchezza*, cit., p. 87; ID. *Nello sciame*, cit., p. 37).

<sup>63</sup> ID., *La salvezza del bello*, cit., p. 22.

<sup>64</sup> Ivi, p. 21.

<sup>65</sup> ID., *La società del burn out*, cit., p. 88.

sistico)<sup>66</sup>. Nell'infosfera l'interazione con lo smartphone è tesa ad evitare qualsiasi attrito con il mondo e tutto appare a portata di mano, disponibile, dematerializzato, anestetizzato, intercambiabile: lo smartphone disegna il perimetro di una narcisistica comfort zone<sup>67</sup>. A dominare è la pratica della trasparenza, intesa come estrema ostensività del sé<sup>68</sup> (e correlata paura/esorcismo del mistero)<sup>69</sup>.

Han contrappone alle derive del digitale una serie di elementi – descritti con qualche nervatura misticheggiante<sup>70</sup> o ecologico-ascetica – in grado di contrastarne lo strapotere e con i quali è necessario ripristinare il rapporto.

Uno è il dolore, tema che consente ad Han di reiterare il suo duro giudizio sulla civiltà digitale. Il dolore fa parte delle manifestazioni impreviste dell'Altro ed è un momento di rottura delle attese scontate; l'epoca contemporanea è algofobica perché rimuove tutto ciò che non sia una prestazione<sup>71</sup>, un piacere, una condivisione conformistica<sup>72</sup>; il dolore diviene solamente un dato da espellere farmacologicamente perché non funzionale alla costante ricerca del benessere e della ottimizzazione di sé, alla coazione alla felicità<sup>73</sup>; la società senza dolore è una società ottusamente edonistica, che rimuove preventivamente le potenziali fratture all'interno del proprio perimetro autoreferenziale; è anche una società sedata, che defenestra pensiero, senso critico e aspirazioni. Viene rimosso anche il dolore amoroso, un'altra possibile 'ferita' proveniente dall'Altro<sup>74</sup>. Fare esperienza implica dolore<sup>75</sup>. Il dolore rientra nella categoria dell'*obicere*, delle cose con cui è vitale scontrarsi, affinché la vita assuma una dimensione reale: «*Il dolore è realtà*. Sortisce un effetto di reale. Noi percepiamo la realtà soprattutto a partire dalla resistenza, che provoca dolore. L'anestesia permanente nella società palliativa derealizza il mondo. Anche la digitalizzazione riduce sempre più la resistenza [...]. Il protrarsi del *like* conduce a un'insensibilità, allo smantellamento della realtà. *La digitaliz-*

<sup>66</sup> ANDREA PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi 2021, pp. 3-26.

<sup>67</sup> «Le informazioni che non mi interessano vengono scacciate alla svelta. I contenuti che mi piacciono vengono invece zoomati con due dita. Ho tutto il mondo in pugno. Il mondo deve orientarsi interamente verso di me. Per cui lo smartphone potenzia l'autoreferenzialità»; B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 28.

<sup>68</sup> ID., *Solo ciò che è morto è trasparente*, cit., pp. 53-61.

<sup>69</sup> ID., *La società senza dolore*, cit., p. 58.

<sup>70</sup> ID., *Le non cose*, cit., p. 98: «Noi non conosciamo più quel sacro tacere che ci eleva alla vita divina, fino al cielo».

<sup>71</sup> ID., *La società senza dolore*, cit., pp. 13-14.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 6-7.

<sup>73</sup> Ivi, pp. 11 ss.

<sup>74</sup> ID., *La salvezza del bello*, cit., p. 45.

<sup>75</sup> ID., *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 10.

zazione è anestesia»<sup>76</sup>. Senza dolore la vita non è che sopravvivenza confortevole<sup>77</sup>.

Sono considerazioni che attingono a una specifica tradizione del pensiero tedesco e danno una particolare nervatura ideologica sublime-estetizzante al pensiero di Han, ancora una volta orientato alla critica della società del comfort e della facile autogrificazione. Han riprende in proposito le riflessioni sul dolore di Ernst Jünger (e forse implicitamente anche le sue disanime sociali svolte nella sua opera da *Oltre la linea*<sup>78</sup> a *Eumeswil*<sup>79</sup>, analisi della modernità come sede del nichilismo dispiegato, con tutti i suoi miti negativi, a cui si contrappongono figure di outsiders e di osservatori critici e distaccati come l'Anarca)<sup>80</sup>.

Jünger diviene portavoce di una concezione eroica del dolore, condizione per forgiare carattere e destino e attingere un ordine valoriale superiore, anti-borghese<sup>81</sup>: «il dolore viene respinto ai margini per fare spazio a un benessere mediocre»<sup>82</sup>. In particolare, Han riprende le considerazioni jungeriane circa la modernità come tempo di un'anestesia collettiva dettata dai miti assoluti dell'agio e del comfort<sup>83</sup>. Del resto il discorso di Han sembra ricalcare lo schema ragionativo di Jünger, laddove quest'ultimo traccia una mappa della sensibilità moderna elencando tutti i suoi progressi contro il dolore<sup>84</sup>; il risultato è quello di allontanarsi sempre più dal contatto con le «forze elementari»<sup>85</sup> della vita (come, appunto, il dolore). Nella società moderna il dolore è concepito unicamente come agente patogeno da rimuovere, minaccia per il corpo, cioè il valore supremo della vita: se il culto salutista del corpo<sup>86</sup> assurge a principio assoluto, il dolore è allora un elemento che minaccia l'esistenza stessa dell'organismo. Nella concezione jungeriana si tratta non di innalzare barriere contro il dolore (peraltro inutili perché esso è ineliminabile, invasivo

<sup>76</sup> B.-C. HAN, *La società senza dolore*, cit., p. 41 (corsivo del testo).

<sup>77</sup> Ivi, p. 40.

<sup>78</sup> ERNST JÜNGER - MARTIN HEIDEGGER, *Oltre la linea*, a cura di FRANCO VOLPI, Milano, Adelphi 1993.

<sup>79</sup> ERNST JÜNGER, *Eumeswil* (1977), Parma, Guanda 2001.

<sup>80</sup> Su questi temi si veda: *La Mobilitazione globale. Tecnica, violenza, libertà in Ernst Jünger*, a cura di MAURIZIO GUERRI, Milano, Mimesis 2012; *Ernst Jünger*, a cura di GABRIELE GUERRA e GIULIA IANNUCCI, «Cultura tedesca», 65, 2023.

<sup>81</sup> B.-C. HAN, *La società senza dolore*, cit., pp. 12-13.

<sup>82</sup> ERNST JÜNGER, *Sul dolore* (1934), in *Foglie e pietre*, Milano, Adelphi 1997, p. 151 (in B.-C. HAN, *La società senza dolore*, cit., p. 33).

<sup>83</sup> «Qui si avverte il senso di benessere da sogno, lontano dal dolore e stranamente rilassato, che satura l'atmosfera come un narcotico. [...] il singolo ha a sua disposizione tutta una serie di agi che appianano la strada. [...] A ciò si aggiunge il fatto che lo sviluppo favoloso dei mezzi tecnici sembra obbedire ancora e unicamente all'imperativo del "comfort": tutto sembra nato allo scopo di illuminare, riscaldare, mettere in movimento, divertire, attirare fiumi di denaro». E. JÜNGER, *Sul dolore*, cit., pp. 148 sgg. (in B.-C. HAN, *La società senza dolore*, cit., p. 68).

<sup>84</sup> E. JÜNGER, *Sul dolore*, cit., pp. 146-147.

<sup>85</sup> Ivi, p. 152.

<sup>86</sup> Ivi, p. 153.

e indifferente a tutto)<sup>87</sup> bensì di costruire una vita che sappia fronteggiarlo, attingere alla sua fonte per un destino non mediocre e quindi in qualche modo inglobarlo; si tratta cioè di «organizzare la vita in modo tale da renderla pronta in ogni momento all'incontro con esso»<sup>88</sup>.

La concezione del dolore di Jünger è in ultima analisi funzionale a una sottomissione dell'individuo alla ragion di Stato, e in particolare alla ragion di stato bellica. Tenere vivo il dolore, incontrare il dolore indicano l'esito finale della disciplina: quello per cui l'individuo concepirà sé stesso insensibile come un oggetto<sup>89</sup>, un uomo-macchina perfettamente funzionale alla guerra. Allo stesso modo, la tecnica sarà funzionale a un mondo anti-individualista, in cui il soggetto accetta di reificarsi in enti superiori (lo Stato). Non è certo questa la prospettiva di Han, anche se la 'nobiltà' elitaria del dolore è ancorata a un autore come Jünger che, con diversa concezione rispetto al filosofo contemporaneo, ha comunque attraversato da un punto di vista critico la modernità borghese-capitalista<sup>90</sup>.

Del resto nel codice valoriale e di comportamento dell'uomo neo-jungiano rientra l'ascesi del silenzio. Le pagine di Han celebrano il silenzio come condizione trascendentale per porsi in ascolto dell'Altro, ridurre l'io e per dare profondità al proprio sguardo e al proprio pensiero. Il silenzio consente inoltre di creare una condizione di attenzione, distrutta invece dalla tirannia dell'incessante flusso informativo e della patologica logica della condivisione<sup>91</sup>. Collegata al silenzio è la vita contemplativa<sup>92</sup>. Il concetto si basa sul presupposto che la vita contemporanea sia ingabbiata in pratiche utilitaristiche di mera sopravvivenza e mantenimento, seduttive e superficialmente attrattive (efficienza comunicativa, salutismo, prestazione...) e in tal modo condannata a un grado zero umano ed esistenziale, incapace di elevarsi rispetto ai desideri elementari. In nome della sopravvivenza si sacrifica «volentieri tutto ciò che rende la vita meritevole di essere vissuta»<sup>93</sup>. Così soprattutto l'ultimo Han celebra gli stati psicologici contemplativi, vale a dire gli stati di alterità neoestetizzanti, non diretti a uno scopo funzionale e opposti al praticismo salutistico della condizione digitale<sup>94</sup>: l'ascetica inazione, la sospensione del desiderio e della direzionalità finalizzata, gli stati onirici, la vita

<sup>87</sup> Ivi, pp. 149-150 (in B.-C. HAN, *La società senza dolore*, cit., p. 34).

<sup>88</sup> E. JÜNGER, *Sul dolore*, cit., pp. 152-153.

<sup>89</sup> Ivi, p. 175.

<sup>90</sup> MIMMO CANGIANO, *Forma, Gemeinschaft, Kultur. La rivoluzione conservatrice come via da destra al modernismo*, «CoSMo», 22, 2023, pp. 79-88; sulla questione anche ID., *Cultura di destra e società di massa*, Milano, Nottetempo 2022, pp. 460-469.

<sup>91</sup> B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 102.

<sup>92</sup> ID., *Vita contemplativa*, Milano, Nottetempo, 2023. Su questa linea si veda anche ID., *Del vuoto. Sulla cultura e filosofia dell'Estremo Oriente*, Milano, Nottetempo 2024.

<sup>93</sup> ID., *La società senza dolore*, cit., pp. 19-20.

<sup>94</sup> «L'ipocondria digitale, la costante auto-misurazione mediante *app* per la salute e il fitness degrada la vita a una *funzione*»; ivi, p. 20 (corsivo del testo).

come casualità, la vita come rito<sup>95</sup>, perfino il digiuno<sup>96</sup>. La vita contemplativa trova il suo culmine nel rapporto sacro con la Natura, non solo di rispetto religioso ma di ammirazione estatica di una Bellezza assoluta e divina<sup>97</sup>.

Occorre sottolineare in proposito l'importanza dell'ascolto e della vista: ascoltare e guardare sono le facoltà che rappresentano il massimo livello di felicità<sup>98</sup>, disposizioni che diventano essenza dell'umano e che assumono, nella vita contemplativa, un assetto epistemologico profondo: non si tratta "solo" di porsi in ascolto dell'Altro ma, ancora una volta, di tendere l'orecchio, di ascoltare nel senso di sottomettersi alle cose, di farsi spettatore muto della Natura, suo osservatore e recettore stupito e attento della sua presenza; contemplando ci si immerge (quasi fondendosi) nella Natura come Tutto e Infinito: «Nel tendere l'orecchio, che è una forma di inazione, tace l'Io [...]. L'Io che tende l'orecchio *si* immerge nel tutto, nell'illimitato, nell'infinito»<sup>99</sup>. La dimensione mondana è superata da un'esperienza panica di compartecipazione alla vita del Tutto<sup>100</sup>. Non a caso un'altra forma di alterità è rappresentata proprio dalla terra<sup>101</sup>; la terra è sostanza primigenia, segreta e poetica, differenza – negatività – assoluta rispetto all'io. La contrapposizione con il digitale, regno del numerico, è frontale: «Il numerico demistifica, spoetizza, deromanticizza il mondo. Lo priva di qualsiasi segreto, di qualsiasi estraneità e trasforma ogni cosa nel noto, nel banale, nel familiare, nel *like*, nell'Egualità»<sup>102</sup>. La digitalizzazione elimina la terra sia come ordine materiale, nei suoi connotati sensitivo-olfattivi e nella sua pesantezza<sup>103</sup> sia come ordine mentale, abolendo cioè la *stabilità* della terra, spazio connotato da punti di riferimento, confini, radici e appartenenze, a vantaggio di una concezione liquida e transitoria dell'esperienza.<sup>104</sup>

La dimensione contemplativa delinea certo un mutamento rispetto al richiamo alla prassi, anche se comunque permane una direzionalità verso l'oggettualità e lo sguardo rivolto alle cose: in effetti sia l'agency dell'*obicere*, che tende a portare l'uomo verso il mondo, sia la vita contemplativa, che segna la fine dell'Io, sanciscono comunque – da prospettive al contempo diverse e convergenti - la priorità dell'Altro a discapito dell'autoreferenzialità egotica;

<sup>95</sup> Si veda per esempio: «Le pratiche rituali, in cui l'inazione ricopre un ruolo di spicco, ci elevano al di sopra della mera vita. Il digiuno e l'ascesi si separano nettamente dalla vita intesa come sopravvivenza»; B.-C. HAN, *Vita contemplativa*, cit., p. 19.

<sup>96</sup> Ivi, pp. 18-20.

<sup>97</sup> Ivi, pp. 115 sgg.

<sup>98</sup> «il massimo livello di felicità è dovuto al guardare»; ivi, p. 75.

<sup>99</sup> Ivi, p. 117.

<sup>100</sup> Ivi, p. 130.

<sup>101</sup> BYUNG-CHUL HAN, *Elogio della terra. Un viaggio in giardino*, Milano, Nottetempo 2022, p. 31.

<sup>102</sup> Ivi, p. 32.

<sup>103</sup> «La digitalizzazione aumenta il baccano comunicativo. Non solo elimina il silenzio ma anche la dimensione aptica, materiale, i profumi, i colori profumati, soprattutto la *pesantezza della terra*. Umano viene da humus»; ivi, pp. 134-135 (corsivo del testo).

<sup>104</sup> B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, cit., pp. 63-64.

anzi la vita contemplativa non è solo un elogio dell'inazione e della pura non-attività ma una vera e propria proposta di azzeramento del soggetto umano<sup>105</sup> che sembra superare ormai una 'semplice' critica all'egotismo (del resto già *La società della stanchezza* si apriva auspicando un disarmo dell'io).<sup>106</sup>

## DALLE COSE ALL'ESSERE: HEIDEGGER

Come si accennava sopra, le pagine di Han dialogano fittamente con il pensiero di alcuni grandi filosofi, da Hegel a Nietzsche a Heidegger. Proprio su quest'ultimo ci si soffermerà allo stesso modo per cui si prenderà in considerazione un'altra figura molto rilevante per Han, Walter Benjamin. Heidegger e Benjamin<sup>107</sup> sono tra l'altro vicini temporalmente e operanti negli stessi anni del modernismo. Rimanendo solo sulle opere qui menzionate: *Strada a senso unico* esce nel 1928, i *passages* iniziano ad essere elaborati verso la metà degli anni Trenta, la *Recherche* proustiana esce tra il 1913 e il 1927, *Il castello* di Kafka esce (postumo) nel 1926, la prima edizione di *Essere e tempo* è del 1927.

A sua volta Heidegger può essere messo in rapporto con autori<sup>108</sup> e tematiche cardine del modernismo (il tempo)<sup>109</sup> e il discorso vale ancor di più per Benjamin, che oltretutto del modernismo è stato un fondamentale interprete nei saggi su Kafka<sup>110</sup> e su Proust<sup>111</sup> (del quale fu anche traduttore)<sup>112</sup>. Inoltre, il nesso Proust-Benjamin, già di per sé attivo più che implicitamente, è richia-

<sup>105</sup> ID., *Vita contemplativa*, cit., p. 40.

<sup>106</sup> ID., *La società della stanchezza*, cit., p. 10.

<sup>107</sup> Sulle valutazioni (negative) di Benjamin verso la filosofia di Heidegger si veda HOWARD EILAND – MICHAEL W. JENNINGS, *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Torino, Einaudi 2016, passim; per una disanima delle differenti concezioni estetiche si veda FABRIZIO DESIDERI, 1935-1936: *Benjamin e Heidegger sull'opera d'arte*, «Studi Germanici», 29, 1991, pp. 107-124; FABRIZIO DESIDERI, *I Modern Times di Benjamin*, in WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di FABRIZIO DESIDERI, Roma, Donzelli, 2012, pp. XXVIII-XXIX.

<sup>108</sup> TERRI J. HENNINGS, *Heidegger and Kafka Before the Law*, «Phenomenology», 2007; su Heidegger e Proust: CARLO ALBERTO REDI, *Proust zoologo*, Roma, Carocci 2022, pp. 115 sgg.

<sup>109</sup> JOHN PICCHIONE, *Il modernismo e il tempo: rivolgimenti concettuali identitari e formali*, «Acme», 2, 2015.

<sup>110</sup> WALTER BENJAMIN, *Franz Kafka*, a cura di FRANCESCO CAPPÀ, Milano, Feltrinelli 2024, pp. 67-104; WALTER BENJAMIN, *Il mio Kafka. Scritti, lettere, frammenti*, a cura di LEONARDO ARIGONE e MASSIMO PALMA, Roma, Castelvecchi 2024, pp. 45-82). Su Benjamin e Kafka: GIULIO SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino, Einaudi 2001, pp. 249-265. VICENTE ORDÓÑEZ, *The Law above The Law: Benjamin and Kafka*, «Trans- Revue de littérature générale et comparée», 25, 2020, pp. 1-14.

<sup>111</sup> WALTER BENJAMIN, *Un'immagine di Proust*, in *Opere complete*, III. *Scritti 1928-1929*, a cura di ENRICO GANNI, Torino, Einaudi 2010, pp. 285-297; su Benjamin e Proust si veda PETER SZONDI, *Speranza nel passato*, in WALTER BENJAMIN, *Infanzia berlinese*, Torino, Einaudi 2007, pp. 129-151; GRAEME GILLOCH, *Walter Benjamin*, Bologna, Il Mulino 2008, pp. 300-310; MARCO PIAZZA, *Walter Benjamin tra redenzione e rammemorazione, via Proust*, in *The Quarrel between Poetry and Philosophy*, a cura di ALESSANDRA ALOISI e DANILO MANCA, «Odradek», 2, 2015, <https://odradek.cfs.unipi.it/index.php/odradek>, pp. 7-46; SARA CIRILLO, *Proust e Benjamin. La riserva mistica del sublime*, «Itinera», 21, 2021; MARINA MONTANELLI, *Il palinsesto della modernità. Walter Benjamin e i Passages di Parigi*, Milano-Udine, Mimesis 2022, pp. 240-249.

<sup>112</sup> Sulle vicende delle traduzioni proustiane di Benjamin si veda H. EILAND E M. W. JENNINGS, *Walter Benjamin*, cit., p. 228.

mato anche esplicitamente da Han<sup>113</sup>, come il rapporto Proust-Heidegger<sup>114</sup>. Questi rapporti interdiscorsivi sono qui messi in risalto (senza voler assimilare *tout court* figure differenti) perché fungono da paradigma di riferimento per gli assetti epistemologici forti del pensiero di Han e sono alla base della sua griglia interpretativa della cultura digitale. Heidegger, il modernismo e Benjamin vengono allora qui intesi come fattori correlati e non necessariamente gerarchici; il riferimento ad Heidegger, fonte primaria per il filosofo Han, non deve porre il dato letterario in posizione ancillare; anzi, si potrebbe anche postulare l'idea che siano le opere moderniste a orientare a monte tutto il discorso di Han.

Dall'Heidegger di *Essere e tempo* viene recuperata la relazionalità del soggetto con il mondo, il rapporto corresponsivo e di scontro con il reale, la concezione dell'esistenza come cura; concetti come essere-nel-mondo<sup>115</sup> e dirigersi verso, essere al di fuori<sup>116</sup> con-esserci,<sup>117</sup> presuppongono che l'uomo (l'esserci) non possa prescindere dall'essere coesenziale al mondo: l'esserci è un essere già presso il mondo<sup>118</sup>; lo stesso essere degli altri enti è sempre collegato al perimetro della cosalità<sup>119</sup>, degli altri enti e dell'utilizzabilità, del procurare manipolante e utilizzante<sup>120</sup>; il grande trattato heideggeriano disegna un mondo fatto di cose e relazioni con altri, di oggetti e connessioni. Heidegger mette così in evidenza il rapporto attivo, trasformativo dell'uomo con il reale; l'essere nel mondo significa esprimersi attraverso la manipolazione con le cose<sup>121</sup>; il simbolo di questa relazionalità è la mano: «Il *Dasein* (che indica ontologicamente l'essere umano) si collega all'ambiente mediante la mano. Il suo mondo è un ambito oggettuale»<sup>122</sup>; viene così superata la condizione dell'essere gettati, che rimanda a una condizione di passività, per accedere alla fatticità, lo stato di rapporto/scontro con quanto non è immediatamente disponibile. L'aspetto fondamentale è quello di preservare, conservare e valorizzare la nozione di mondo, come ambito concreto e fattuale dell'esperienza umana, caratterizzata dalla problematicità, dalla 'cura'. La disposizione analogico-affettiva verso le cose è quella che *Essere e tempo* denomina la tonalità emotiva: essa «ha già dischiuso l'essere-nel-mondo come intero ed è il solo modo di

<sup>113</sup> B.-C. HAN, *La crisi della narrazione*, cit., p. 66.

<sup>114</sup> Ivi, p. 36.

<sup>115</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Essere e tempo*, a cura di ALFREDO MARINI, Milano, Mondadori 2012, p. 89.

<sup>116</sup> Ivi, p. 96.

<sup>117</sup> Ivi, p. 174: «Sulla base di questo esser-nel-mondo *avente il carattere del «con»* il mondo è via via già sempre quello che io condivido con gli altri. Il mondo dell'esserci è *co-mondo*. L'in-essere è *esser-con* altri. L'essere-in-sé-intramondano di questi ultimi è *'con-esserci'*» (corsivo del testo).

<sup>118</sup> Ivi, p. 95.

<sup>119</sup> Ivi, pp. 105-110.

<sup>120</sup> Ivi, p. 102.

<sup>121</sup> B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 8.

<sup>122</sup> Ivi, p. 9.

rendere possibile un dirigersi-verso»<sup>123</sup>: la tonalità emotiva è il modo in cui l'esserci percepisce il proprio esistere ed essere gettato nel mondo; tale sentirsi situato si pone in un rapporto di apertura poiché essere-nel-mondo implica necessariamente apertura verso l'esterno<sup>124</sup>.

*Essere e tempo* è inoltre già una radiografia dell'Inferno dell'Uguale laddove definisce il concetto di angoscia come l'elemento che spezza il conformismo, porta il soggetto in una dimensione in cui non valgono più gli stereotipi e le abitudini accettate collettivamente, i modelli valoriali 'normali', vigenti nella società o indirettamente imposti dal sistema. Heidegger indica con il termine "sì" il conformismo sociale che prescrive come vivere, pensare, parlare, comportarsi: si pensa quello che tutti pensano<sup>125</sup> (appunto l'inferno dell'Uguale); l'egemonia dittatoriale del "sì" allontana l'esserci dalla sua personalità più autentica<sup>126</sup> a vantaggio della «maneggevole comodità»<sup>127</sup> e dell'accessibilità a tutto (occorre notare che, per Han, oggi non vige tanto l'uniformità conformistica del sì heideggeriano quanto una falsa diversità, vale a dire una diversità che si esplica come possibilità e opzioni di originalità previste comunque dal sistema per cui è impossibile distinguersi veramente)<sup>128</sup>. Solo la voce, la voce dell'amico<sup>129</sup>, una fondamentale manifestazione dell'Altro, può strappare il soggetto dalla gabbia conformistica: «l'apertura primaria dell'esserci al suo più proprio poter essere»<sup>130</sup> si manifesta grazie all'ascolto di un'istanza straniante, sconosciuta, che salva dalla ripetizione dell'Identico.

Varrà infine sottolineare come, in ultima analisi, le riflessioni di Han sembrano dare ragione a uno degli assunti di *Essere e tempo*, vale a dire la inevitabile deiezione dell'uomo, lo scadimento dell'esserci<sup>131</sup>.

Oltre a *Essere e tempo*, è anche il vasto corpus heideggeriano a fornire linee concettuali che nutrono le pagine di Han: la relazionalità con la pesantezza e resistenza delle cose e della Terra (simboleggiate dalle scarpe dipinte da Van

<sup>123</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 199 (in B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 49).

<sup>124</sup> ADRIANO FABRIS, *Essere e tempo di Heidegger. Introduzione alla lettura*, Roma, Carocci 2012, pp. 89, 91-92.

<sup>125</sup> «Noi godiamo e ci divertiamo come *si* gode; noi leggiamo, vediamo e giudichiamo di letteratura e d'arte come *si* vede e *si* giudica»; M. HEIDEGGER, *Essere e tempo* cit., p. 185 (corsivo del testo), in B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 42.

<sup>126</sup> «Una curiosità versatile e un incessante saper-tutto danno l'illusione dell'universale comprensione dell'esserci [...] In questo acquietato confrontarsi con tutto, e tutto "comprendente", l'esserci è spinto verso un'estraneazione nella quale gli si copre il suo più proprio poter essere»; M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 255 in B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 42.

<sup>127</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit. p. 186.

<sup>128</sup> B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 42.

<sup>129</sup> Si veda FRANÇOIS FÉDIER, *La voce dell'amico. Sul prodigio dell'ascolto*, Milano, Marinotti 2009.

<sup>130</sup> M. HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 235 (in B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 78).

<sup>131</sup> Ivi, pp. 252-258.

Gogh)<sup>132</sup>; l'ascolto della voce dell'Essere per ridimensionare le pretese egotiche<sup>133</sup> e l'annesso dolore che nasce dalla consapevolezza della non disponibilità alla misura umana da parte dell'Essere - Fondamento oscuro e nascosto<sup>134</sup> - nonché della stessa Terra<sup>135</sup>; la necessità di confrontarsi con l'inaspettato e l'abisso gnoseologico<sup>136</sup> per liberarsi dall'assuefazione al noto e al consueto (l'Uguale di Han) e saper concepire l'Altro; il rifiuto della Tecnica<sup>137</sup>, la supremazia ontologica della Natura<sup>138</sup> e la critica allo sfruttamento ambientale<sup>139</sup> (*Elogio della terra* di Han nasce proprio da questi presupposti)<sup>140</sup>. Mentre la terra resiste - e per questo subisce la violenza dell'uomo - la tecnica rende tutto disponibile: Han definisce lo smartphone un impianto nel senso heideggeriano del termine.<sup>141</sup>

### LE COSE DALLA NEGATIVITÀ ALL'EPIFANIA: IL MODERNISMO LETTERARIO

Nelle opere di Han la letteratura occupa uno spazio molto rilevante, quantitativamente e qualitativamente. Il filosofo attinge, a diverse riprese, al baci-

<sup>132</sup> «Nell'oscura apertura dell'interno scalcagnato dello strumento-scarpa è impressa la fatica dei passi compiuti lavorando. Nella massiccia pesantezza dello strumento-scarpa è trattenuta la tenacia del lento cammino lungo gli estesi e sempre uguali solchi del campo»; MARTIN HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di VINCENZO CICERO, Milano, Bompiani, 2002, p. 25 (in B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 86; medesimo passo anche in B.-C. HAN, *Nello sciame*, cit., p. 55).

<sup>133</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Che cos'è la filosofia?*, Genova, Il Melangolo 1981, p. (in B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 51); MARTIN HEIDEGGER, *Lettera sull'"umanismo"* a cura di FRANCO VOLPI, Milano, Adelphi 1995, (in B.-C. HAN, *Elogio della terra*, cit., p. 134).

<sup>134</sup> «L'essere nascosto è la figura basilare del pensiero di Heidegger» (B.-C. HAN, *La società senza dolore*, cit., p. 57).

<sup>135</sup> La Terra, figura del non dischiudibile, fa «infrangere contro di sé ogni tentativo di invaderla. La terra ribalta in disastro ogni pervasività puramente calcolatrice. Quest'ultima può anche assumere ai propri occhi la parvenza di un dominio e di un progresso nella figura di oggettualizzazione tecnico-scientifica della natura, ma un tale dominio rimane pur sempre un'impotenza del volere. La terra appare apertamente illucata in quanto terra là solo dove viene guardata e salvaguardata, avverata e verecondita come la essenzialmente indischiudibile, come quella che retrocede davanti a ogni disclusione, e cioè si mantiene costantemente occlusa [...]. La terra è la essenzialmente occludentesi»; M. HEIDEGGER, *Holzwege*, cit., p. 42 (in B.-C. HAN, *La società senza dolore*, cit., p. 57).

<sup>136</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Segnavia*, a cura di FRANCO VOLPI, Milano, Adelphi 2002, p. 261 (in B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 46).

<sup>137</sup> ID., *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, a cura di GIANNI VATTIMO, Milano, Mursia 1976, pp. 5-27.

<sup>138</sup> ID., *Che cosa significa pensare*, Milano, SugarCo 1978, p. 79 (in B.-C. HAN, *Nello sciame*, cit., p. 54). Scrive in proposito Han: Heidegger «fa apparire il logos come habitus del contadino, che coltiva il linguaggio come un campo, lo ara e lo dissoda, comunicando così con la terra chiusa che si nasconde, ed esponendosi alla sua imprevedibilità e alla sua velatezza» (*ibid.*).

<sup>139</sup> ID., *Paesaggio creativo. Perché restiamo in provincia*, in *Scritti politici (1933-1966)*, a cura di GINO ZACCARIA, Piemme, Casale Monferrato 1998 (in B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 58).

<sup>140</sup> B.-C. HAN, *Elogio della terra*, cit., pp. 34-35 (che riprende M. HEIDEGGER, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e discorsi*, cit.).

<sup>141</sup> ID., *Le non cose*, cit., p. 31.

no letterario secondo due modalità: da un lato una biblioteca diffusa costruita da una serie di riferimenti in molti casi significativi ma non aggregati come sistema, dall'altro una serie di testi coagulati invece intorno a nuclei nettamente più strutturati e continuativi e che rivestono una funzione centrale e pregnante nel suo discorso.

Sul primo versante si consideri un gruppo eterogeno di autori come Flaubert<sup>142</sup>, Melville<sup>143</sup>, Valéry<sup>144</sup>, Saint-Exupéry<sup>145</sup>, Canetti<sup>146</sup>, Ende<sup>147</sup>, Ponge<sup>148</sup> nel quale rientrano, con maggiore spazio, figure come quelle di Celan<sup>149</sup>, Orwell<sup>150</sup> (il mondo digitale di Han non è immemore dell'immaginario distopico, pur non essendo emanazione di una società disciplinare come quella di *1984*), o Sartre (*La nausea* contiene i temi del lasciarsi toccare dalle cose e del valore salvifico della narrazione)<sup>151</sup>. La letteratura come enzima diffuso può essere metaforicamente rappresentata dai tre esergo di *Vita contemplativa* tratti da Celan, Shakespeare, Beckett<sup>152</sup>.

Il secondo versante è invece costituito da due importanti correnti letterarie (cui bisognerebbe aggiungere la figura di Peter Handke)<sup>153</sup>: il romanticismo tedesco e il modernismo. In questa sede ci si occuperà del secondo, non senza però accennare, almeno brevemente, alla rilevanza del paradigma romantico. Si consideri infatti quanto il sentimento della natura debba soprattutto a Hölderlin e al suo *Iperione*: l'opera torna più volte in *Elogio della terra*, anzi si può dire che ne sia il testo-guida; Han ne riprende la filosofia della natura,

<sup>142</sup> ID., *L'eros sconfigge la depressione*, in *Perché oggi non è possibile una rivoluzione*, cit., pp. 144-145.

<sup>143</sup> ID., *La società della stanchezza*, cit., pp. 55-63.

<sup>144</sup> ID., *La società senza dolore*, cit., pp. 25-30 (con riferimento a *Monsieur Teste*).

<sup>145</sup> ID., *Le non cose*, cit., pp. 90-93.

<sup>146</sup> ID., *L'espulsione dell'Altro*, cit., pp. 100-103.

<sup>147</sup> ID., *La crisi della narrazione*, cit., pp. 95-97 (con particolare riferimento a MICHAEL ENDE, *Momo*, Milano, Longanesi 1993).

<sup>148</sup> ID., *Le non cose*, cit., pp. 59, 79.

<sup>149</sup> ID., *La salvezza del bello*, cit., p. 93; ID., *L'espulsione dell'Altro*, pp. 88-90 e *passim*. Vale la pena riportare qualche passo di Celan menzionato ne *L'espulsione dell'Altro* (p. 88): «Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando; e vi si dedica. Ogni cosa, ogni essere umano, per il poema che è proteso verso l'Altro, è figura di questo Altro»; PAUL CELAN, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, a cura di GIUSEPPE BEVILACQUA, Torino, Einaudi 2008, p. 16.

<sup>150</sup> B.-C. HAN, *Infocrazia*, cit., pp. 22-23, 66-67 (a p. 23 anche Huxley); ID., *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 68; ID., *Psicopolitica*, pp. 47-50; ID., *Perché oggi non è possibile una rivoluzione*, cit., pp. 45-51.

<sup>151</sup> ID., *La crisi della narrazione*, cit., pp. 48-51; ID., *Le non cose*, cit., p. 65.

<sup>152</sup> PAUL CELAN, *Matière de Bretagne*, in *Grata di parole*, in *Poesie*, a cura di GIUSEPPE BEVILACQUA, Milano, Mondadori 1998, p. 291; WILLIAM SHAKESPEARE, *La tempesta*, in *Teatro*, vol. V, Torino, Einaudi 1981, p. 619; SAMUEL BECKETT, *Fizzle 4*, in *Fallimento II*, in *Racconti e prose brevi*, a cura di PAOLO BERTINETTI, Torino, Einaudi 2010.

<sup>153</sup> Handke è l'autore contemporaneo che Han sente maggiormente affine e a cui fa riferimento con continuità. Si pensi, per fare solo un esempio, all'elogio della stanchezza di Handke, un concetto che richiama la noia di Benjamin e la vita contemplativa. PETER HANDKE, *Saggio sulla stanchezza*, Milano, Garzanti 1991 (in B.-C. HAN, *La società della stanchezza*, cit., p. 69).

l'ammirazione per la sua vitalità e capacità rigenerativa<sup>154</sup>, il concepire i suoi elementi, per esempio i fiori, come individui<sup>155</sup>; la sensibilità per i cicli stagionali<sup>156</sup>, il sentimento panico della natura per cui l'Io – idolo polemico di Han – ‘ascolta’ il Tutto e si scioglie in esso<sup>157</sup>. Han guarda all'intensa e panteista concezione della natura che regge non solo *Iperione* ma anche una serie di liriche sempre di Hölderlin (*Metà della vita*)<sup>158</sup>. La stessa vita contemplativa deve non poco alle pagine holderliniane dedicate alla Natura come infinito<sup>159</sup> (concetto fondamentale anche in Novalis)<sup>160</sup>.

È però il modernismo a formare il perimetro letterario complessivamente più esteso nelle pagine di Han, soprattutto quello tedesco (Hofmannsthal, Rilke, Kafka, Musil), ma non solo (Proust). Si tratta di una costellazione di testi che pone questioni cruciali nel pensiero del filosofo e rappresenta l'acme del suo canone letterario (il discorso di Han non è necessariamente da intendersi come un'applicazione di teoresi filosofiche al dato letterario, essendo – lo si notava prima – valido anche l'opposto, vale a dire l'uso dei testi filosofici *a partire* dalle narrative moderniste). Si tratta forse, implicitamente, di una riproposizione dei classici, il tentativo di ancorarsi, nel tempo dell'umanità miope e banale, a una *Kultur* di indiscussa eccellenza. Naturalmente si tratta di un approccio orientato verso le questioni trattate dal filosofo: nelle opere moderniste si pongono situazioni fondamentali, a partire dalla non conoscibilità del mondo, dalla sua non disponibilità a una rapida e certa decodifica<sup>161</sup>, che in quei testi sono portatrici di problematicità e che tuttavia rimandano, considerate con occhio contemporaneo, a un mondo in cui tali esperienze comunque sono fertilmente attive: traumatiche e destabilizzanti, portatrici di resistenza (l'*obicere*) o di uno scacco ma comunque presenti e operanti; quelle esperienze, pur nella loro negatività – anzi proprio per questa – sono dati psicologici ed epistemologici che oggi si sono persi. L'opera di Han costituisce in tal senso l'ennesima conferma della eccezionale vitalità del modernismo, enzima in grado di interagire con la contemporaneità proprio per aver posto – ed è esattamente la nostalgia di Han – i termini di una gnoseologia della complessità fondata sulla rappresentazione di un caotico «multidimensional and multidirectional world»<sup>162</sup>. Inoltre Han recepisce il fatto che il moderni-

<sup>154</sup> B.-C. HAN, *Elogio della terra*, cit., pp. 63 sgg.

<sup>155</sup> Ivi, pp. 78-79.

<sup>156</sup> Ivi, p. 88.

<sup>157</sup> Ivi, p. 134.

<sup>158</sup> Ivi, p. 41.

<sup>159</sup> B.-C. HAN, *Vita contemplativa*, cit., p. 117 e passim.

<sup>160</sup> Ivi, p. 124.

<sup>161</sup> Si pensi a un autore della biblioteca di Han come Proust, con tutti i personaggi indecifrabili della *Recherche* (Albertine, Saint-Loup...); in proposito, con diversi riferimenti alla letteratura modernista, STEFANO BRUGNOLO, *Dalla parte di Proust*, Roma, Carocci 2022, pp. 91-95.

<sup>162</sup> *Borders of modernism*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA e ANNALISA VOLPONE, Perugia, Morlacchi 2019, p. 17. Già Luperini indicava il legame tra modernismo e contemporaneità, sottolineandone per esempio la presenza nella letteratura americana contemporanea (Roth, Cunningham): ROMANO LUPERINI, *Dal modernismo a oggi*, Roma, Carocci 2018, p. 31.

smo è stato la radiografia di un crollo dei valori (fossero essi quelli rappresentati dal mondo asburgico o quelli umanistici distrutti dalla *ratio* tecnico-economica) con una connessa analisi della meccanizzazione della vita (e infatti il modernismo è paradigma presente negli studi attuali sul postumano)<sup>163</sup> di cui il digitale è l'ultima manifestazione.

La ricezione del modernismo da parte di Han si concentra principalmente sulla presenza del dato oggettuale. Nel polifonico cosmo disegnato dal modernismo sono centrali i momenti epifanici in cui si viene toccati dalle cose, si percepisce una loro presenza straniata e obliqua. In una letteratura per molti versi spostata sull'introflessione coscienziale e la scomposizione del mondo nei meandri della soggettività, non è impossibile scorgere un punto di vista a suo modo realista<sup>164</sup>. Si possono eleggere le pagine del *Malte* di Rilke come il manifesto di una disposizione visiva esposta verso le cose, l'esserne afferrati e feriti: «Imparo a vedere. Non so perché, tutto mi penetra ora più profondamente e non si posa più dove finiva prima. Ho in me un'interiorità che non sapevo e in cui si cala ormai ogni cosa. Non so che vi avvenga»<sup>165</sup>.

Centrali nella *thing theory*<sup>166</sup> di Han sono Musil, Kafka e Proust. Il fronte modernista di Han mostra due versanti, quello musiliano del *Törless* e kafkiano, più vicino all'idea della cosalità come resistenza e negatività oppositiva, e quello musiliano dell'*Uomo senza qualità* e proustiano più orientato sulla

<sup>163</sup> Per questi aspetti si veda RUBEN BORG, *Modernismo europeo: come nasce e che cosa vuol dire il concetto*, in *Il romanzo modernista europeo*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA - ANNALISA VOLPONE, Roma, Carocci 2019, pp. 21-43.

<sup>164</sup> PETER BROOKS, *Lo sguardo realista*, Roma, Carocci 2022, p. 221: «Il reale offre ancora una sua resistenza, come si può vedere nell'enigmatico racconto di Woolf intitolato *Oggetti solidi*. [...] E questa [...] sembra una componente irriducibile all'interno del progetto realista: registrare l'importanza delle cose (oggetti, abitazioni, accessori) tra le quali le persone si muovono, convinte di non poter vivere senza. Il realista crede che esista l'obbligo di produrre un'elementare fenomenologia del mondo, se si vuole parlare del come gli esseri umani lo abitino. [...] Si noti che Woolf, James, Proust e Joyce non rifiutano affatto questa premessa: la loro opera è piena di cose dotate di significato. Il parasole di Clarissa, le rose che Richard Dalloway le compra, l'impermeabile della signora Kilman, il coltellino di Peter Walsh sono tutti oggetti che provengono dal mondo reale [...] e che divengono parte integrante del sistema semiotico umano». Sugli oggetti in Woolf si veda anche AMALIA MEOLA, *Tra solidità ed evanescenza: borghesia e oggetti in The Years*, «Status Quaestionis», 12, 2017, <https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status-quaestionis>, pp. 323-344.

<sup>165</sup> RAINER MARIA RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Adelphi 1992, p. 11 (in B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, cit., p. 46); già nei *Diari* si manifestava un desiderio di vicinanza alle cose: «Voglio assopirmi, una volta almeno, accanto a ogni cosa, stancarmi del suo calore, sognare al ritmo del suo respiro, su tutte le mie membra sentire quella cara, libera, ignuda vicinanza, rafforzarmi al profumo del suo sonno»; RAINER MARIA RILKE, *Diario di Schmargendorf* (appunti del 10 marzo 1899), in *Diari*, a cura di NICOLETTA DACREMA, Milano, Mursia 1994, p. 95 (in B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 65). L'importanza delle cose in Rilke è visibile anche nella sua critica d'arte: VANESSA PIETRANTONIO, *Imparare a vedere. Rilke interprete di Cézanne*, «CoSMo», 19, 2021, <https://ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/6351>, pp. 145-158.

<sup>166</sup> Ci si riferisce ai saggi, dedicati proprio al modernismo americano di W. C. Williams (nonché a Benjamin), di BILL BROWN, *A sense of things*, University of Chicago Press, 2003; si vedano anche LIESL OLSON, *Modernism and the Ordinary*, Oxford University Press, 2009; BILL BROWN, *Materialities of Modernism: Objects, Matter, Things*, in *A Handbook of Modernism Studies*, 2013, pp. 281-295. Ma lo stesso Han scrive: «Da alcuni decenni si osserva un crescente interesse per le cose nell'ambito degli studi culturali. Questo interesse teorico non indica tuttavia che esse, nel mondo di tutti i giorni, stiano acquistando maggiore significato. Il fatto che le cose vengano elevate a oggetto della riflessione teorica è anzi un sintomo della loro scomparsa. Tali inni di lode alle cose sono in realtà canti del cigno. Bandite dalla vita reale, esse cercano rifugio nella teoria. Anche concetti come *material culture* o *material turn* vanno intesi come reazioni alla smaterializzazione causata dal digitale, alla derealizzazione del mondo»; B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 18.

modalità contemplativo-epifanica. In tal senso il modernismo scava nella duplicità della concezione cosale di Han, che solo in parte intende la *res extensa* come granitica materia a vantaggio, nel momento in cui si scende sul terreno della esemplificazione letteraria, di elementi e sostanze non decodificabili oppure misteriosamente seducenti, senza comunque considerarne in entrambi i casi la dura e concreta fisicità.

Ne *Il giovane Törless* di Musil le cose colpiscono il protagonista con la loro carica di alterità, innescando una serie di stranianti stimoli percettivi: la sua anima si sentiva assalita «da cose inanimate, da semplici oggetti, come da una folla di muti sguardi interrogativi»<sup>167</sup>. Per Törless il mondo è al contempo «pieno di voci senza suono»<sup>168</sup>: ma quello che nel testo musiliano è un dato disforico – lo scacco gnoseologico – riveste per Han una funzione concettualmente produttiva perché rimanda alla presenza di oggettualità indisponibili, alla manifestazione dell'Altro: «L'Altro come sguardo, l'Altro come voce era ancora presente a quei tempi»<sup>169</sup>. Come sarà per il cane di Kafka, con l'adolescente Törless ci si trova davanti a un personaggio toccato e turbato dalla realtà, che vede il mondo come foresta di simboli doppi e ambivalenti<sup>170</sup>, lo osserva con una «perplexità immensa»<sup>171</sup>, senza capirlo<sup>172</sup>, non sapendo se affidarsi, per interpretarlo, alle pulsioni emotive o al raziocinio<sup>173</sup>, anzi cercando una sintesi tra i due poli che non può non rigettare i punti di riferimento epistemologici riconosciuti, siano essi i numeri immaginari o la filosofia di Kant<sup>174</sup> (anzi saranno proprio i numeri immaginari a innescare l'idea della duplicità del mondo e la compresenza di opposti)<sup>175</sup>.

Queste coordinate sembrano riproporsi per Kafka. Han si focalizza in prima battuta sulla carica negativa delle cose. Esautoramento del soggetto e dominanza dell'Altro trovano il compimento massimo in Odradek, il non assoggettabile, il non amministrato<sup>176</sup>: Odradek è un rocchetto di filo a forma

<sup>167</sup> ROBERT MUSIL, *Il giovane Törless*, Milano, Mondadori 1988, p. 118 (in B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 64). Si tratta di snodi cruciali del testo: «Törless è tormentato dalla constatazione che il mondo delle convenzioni [...] cela un mondo diverso, in cui i comportamenti non corrispondono ai criteri che gli sono stati insegnati. [...] non solo al di là del mondo dei comportamenti, ma anche al di là del tipo di pensiero a lui noto deve esserci un altro mondo. Le cose debbono allora avere due aspetti e per vederle davvero occorre avere una seconda vista, un senso in più»; ENRICO DE ANGELIS, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, Il Mulino 1987, p. 33.

<sup>168</sup> R. MUSIL, *Il giovane Törless*, cit., p. 116.

<sup>169</sup> B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., pp. 64-65 (corsivo del testo).

<sup>170</sup> R. MUSIL, *Il giovane Törless*, cit., p. 84.

<sup>171</sup> Ivi, p. 84.

<sup>172</sup> Ivi, p. 38.

<sup>173</sup> Ivi, pp. 177-178.

<sup>174</sup> Ivi, pp. 95-115, 121.

<sup>175</sup> Ivi, pp. 95-97. Su questo aspetto («duplicitous nature of experience») si veda PATRIZIA C. MCBRIDE, *The void of ethics: Robert Musil and the Experience of Modernity*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press 2006, pp. 37 sgg.

<sup>176</sup> B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., pp. 68-69.

di stella, «completo» ma «privo di senso»<sup>177</sup>. Si tratta di un ente inclassificabile, uno degli oggetti modernisti sottoposti a osservazione ma che si sottraggono a significazione certa e a usuali coordinate epistemologiche<sup>178</sup>. Odradek possiede due anti-qualità: non serve a nulla; pur potendo parlare, non è comunicativo («se ne sta a lungo silenzioso»<sup>179</sup>): è inutile e quasi sempre muto, rispetto alla funzionale e ciarliera Alexa<sup>180</sup>; in definitiva potrebbe essere visto come un essere antisocial.

Anche la voce che proviene dal Castello è un dato misterioso e che proviene da un luogo non localizzato. L'agrimensore K. «non riesce a trovare accesso al castello. Non è un caso che il castello si manifesti prima di tutto come voce. Esso è il luogo del totalmente Altro»<sup>181</sup>. Infatti il primo contatto di K. con il Castello avviene per telefono: la conversazione è deludente perché a K. giungono suoni indistinti e incomprensibili, sotto forma di voci che cantano: «Dal ricevitore uscì un sussurro che K. non aveva mai sentito telefonando. Pareva che il brusio di innumerevoli voci infantili – ma non era un brusio, era un canto di voci lontane, lontanissime - che questo brusio si fondesse in modo inesplicabile, e formasse una voce sola, acuta ma forte, che colpiva il timpano come chiedendo di penetrare assai più profondamente che nel misero organo dell'udito. K. stette in ascolto senza parlare, aveva appoggiato il braccio alla mensola dell'apparecchio e ascoltava»<sup>182</sup>; analogo potere di penetrazione sotto il livello cosciente, analoga forma di comunicazione Altra proviene da Frieda, la ragazza del villaggio con la quale K. ha una complicata relazione: in particolare, lo sguardo della ragazza lancia segnali indecifrabili al protagonista<sup>183</sup>. Del resto tutto quello che nel mondo kafkiano sembra familiare scivola subito nel perturbante e nel sinistro<sup>184</sup>. Si può aggiungere che la vita di K. è un cruccio costante (incertezza del proprio ruolo, continue rivelazioni spiazzanti su di sé e gli altri, impossibilità di parlare con Klammm...), e che la sua è una lotta contro il Castello<sup>185</sup>, inconoscibile polarità negativa, uno

<sup>177</sup> FRANZ KAFKA, *La preoccupazione del padre di famiglia*, in *Tutti i racconti*, a cura di ERVINO PO-CAR, Milano, Mondadori 1989, p. 237.

<sup>178</sup> Il particolare modo di essere di Odradek fa sì che «negarsi alla vigenza di qualsivoglia captazione connotativa [...] coincide con il mostrarsi carico di un surplus eccedente le strategie di senso di cui il soggetto che narra in prima persona [...] può usufruire»; ROBERTO CERENZA, *Oramai solo la tecnica può salvare Dio?*, «Polemicos», 2, 2020.

<sup>179</sup> F. KAFKA, *La preoccupazione del padre di famiglia*, cit., p. 238.

<sup>180</sup> B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 71.

<sup>181</sup> B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 71 (corsivo del testo).

<sup>182</sup> FRANZ KAFKA, *Il castello*, in *Tutti i romanzi*, a cura di MAURO NERVI, Milano, Bompiani 2023, p. 915 (in B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 72).

<sup>183</sup> «Quando quello sguardo si posò su K. egli pensò che quegli occhi dovevano già aver regolato certe cose che lo riguardavano e che lui ancora ignorava, ma di cui lo sguardo gli asseverava l'esistenza»; F. KAFKA, *Il castello*, cit., p. 491 (in B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 72).

<sup>184</sup> VALENTINO BALDI, *Franz Kafka e la "funzione Dostoevskij": il romanzo davanti alla legge*, in *Il romanzo modernista europeo*, cit., pp. 93-94.

<sup>185</sup> Sul tema della lotta tra K. e il Castello si veda GIULIANO BAIONI, *Franza Kafka. Il Castello*, in *Il romanzo tedesco del Novecento*, a cura di GIULIANO BAIONI, GIUSEPPE BEVILACQUA, CESARE CASES, CLAUDIO MAGRIS, Torino, Einaudi 1973, pp. 151 sgg., pp. 164 e passim.

scontro individuale contro un apparato e una comunità - simboli di un mondo materialistico<sup>186</sup> - con conseguente costrizione all'*obicere*. L'esperienza di K. è, da questo punto di vista, intrisa di dolore: Han stesso sottolinea la correlazione stabilita da Kafka tra scrittura e dolore<sup>187</sup>.

Il contatto con sonorità destabilizzanti si presenta anche in *Indagini di un cane*: il protagonista canino del racconto ascolta il canto di un suo simile, una melodia così grandiosa che di fronte ad essa la «foresta ammutoliva»<sup>188</sup> e lo stesso cane-narratore va 'fuori di sé': «Io infatti ero davvero fuori di me. [...] a quella melodia [...] non potevo resistere»<sup>189</sup> (e andrebbe considerata anche la scena primaria che inaugura le ricerche del protagonista sul mondo dei cani, l'apparizione dei sette cani musicanti<sup>190</sup>, cruciale epifania della sonorità<sup>191</sup>). Ancora una volta si tratta di un contatto con elementi non decifrabili, materie ed entità non levigate, dotate di una sostanza resistente e negativa, che detengono il potere di esautorare il soggetto, che non sa né vuole opporsi al loro richiamo. Per accentuare la natura straniata della sostanza fonica, Kafka non considera la musica come serie di composizioni codificate, come creazione di brani definiti (fossero anche capolavori); nei suoi racconti trovano spazio invece materie sonore primordiali, grezze, intensità preformalizzate, grida e fischi anteriori alla significazione e all'espressione, in fuga costante dall'ancoraggio a una forma riconosciuta.<sup>192</sup> Il contatto con i cani musicanti inoltre sancisce definitivamente la diversità e separatezza del protagonista (già latente)<sup>193</sup> rispetto alla sua comunità d'appartenenza perché di fatto le sue ricerche etologiche lo rendono un isolato: i cani musicanti, interrogati circa le loro capacità musicali, non escono dal loro silenzio né alcuno dei consimili del narratore collabora alle sue posteriori ricerche. La ricerca dell'Altro sarà sempre frustrata, secondo la logica prima menzionata, per la quale nel

<sup>186</sup> «In Kafka's last writings – The Castle [...] – the dominating social model is that of a conflict between the individual and a social community. [...] The social community is that of the materialistic modern world, which now, however, often appears in a softened light, as it is the only realm for forming human relationships»; MANFRED ENGEL, *Franz Kafka: Modernism, Modernity, Myth and Religion*, in *A companion of world literature*, a cura di KEN SEIGNEURIE, vol. 5b, Hoboken, Wiley-Blackwell 2019, p. 6.

<sup>187</sup> MAX BROD E FRANZ KAFKA, *Un altro scrivere. Lettere 1904-1924*, Vicenza, Neri Pozza 2018, pp. 373 sgg. (in B.-C. HAN, *La società senza dolore*, cit., p. 43).

<sup>188</sup> FRANZ KAFKA, *Indagini di un cane*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 450 (in B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 73).

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> Ivi, pp. 419-424.

<sup>191</sup> ERIC WILLIAMS, *Cinema, food, and Desire: Franz Kafka's "Investigations of a Dog"*, «College Literature», 2007, pp. 92-124.

<sup>192</sup> ELIO MATASSI, *Franz Kafka, Walter Benjamin e la "verticalità" della musica*, in *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, a cura di GIOVANNI SAMPAOLO, Macerata, Quodlibet 2010, pp. 190-191.

<sup>193</sup> F. KAFKA, *Indagini di un cane*, cit., p. 417: «Se penso al passato e mi richiamo alla memoria i tempi in cui vivevo ancora in mezzo al genere canino e partecipavo, cane fra cani, a tutto ciò che li assilla, vedo a guardar bene che fin dall'inizio qualcosa non era in regola, che c'era una piccola frattura; in mezzo alle più solenni manifestazioni popolari mi prendeva un leggero disagio, anzi talvolta persino in un circolo di amici, no, non talvolta, ma molto spesso la sola vista di un altro cane a me caro, la sola vista sotto un angolo in qualche modo diverso mi rendeva impacciato, impaurito, perplesso, persino disperato».

modernismo l'elemento negativo e disforico è ancora attivo e dominante. Del resto *Indagini di un cane* è interamente spostato, come gli altri racconti a tema animale, sul paradigma dell'alterità, sia essa l'estraneità del soggetto di fronte ai propri simili o l'estraneità dell'artista rispetto al mondo istituito (e la 'colpa' del narcisismo<sup>194</sup>), oppure ancora l'estraneità rispetto alle proprie radici (i cani musicanti rappresentano anche l'Altro ebreo, quello orientale, diverso dall'ebreo assimilato rappresentato da Kafka stesso,<sup>195</sup> senza contare che incarnano una forma altra rispetto alla letteratura, cioè il cinema).<sup>196</sup>

Kafka avverte pure la sparizione dell'Altro, l'avvento di un mondo defattizzato, ostaggio di levigati fantasmi e di relazioni immateriali. In particolare, Han fa riferimento<sup>197</sup> a una famosa lettera a Milena: «Come sarà nata mai l'idea che gli uomini possono mettersi in contatto tra loro attraverso le lettere? A una creatura umana distante si può pensare e si può afferrare una creatura umana vicina, tutto il resto sorpassa le forze umane. Scrivere lettere [...] significa denudarsi davanti ai fantasmi che ciò attendono avidamente. Baci scritti non arrivano a destinazione, ma vengono bevuti dai fantasmi lungo il tragitto. Con così abbondante alimento questi si moltiplicano in modo inaudito. L'umanità lo sente e li combatte; per cercare di eliminare l'azione dei fantasmi tra uomo e uomo e per raggiungere il contatto naturale, la pace delle anime, essa ha inventato la ferrovia, l'automobile, l'aeroplano, ma ciò non serve più, sono evidentemente invenzioni fatte già durante il crollo; la parte avversa è molto più calma e più forte, anche se l'umanità dopo la posta ha inventato il telegrafo, il telefono, il telegrafo senza fili. Gli spiriti non moriranno di fame, ma noi periremo»<sup>198</sup>. Visionarie e profetiche, le parole di Kafka sono una vera e propria archeologia del futuro: «Dinanzi alla digitalizzazione, Kafka constaterrebbe rassegnato che gli spettri hanno ottenuto il loro trionfo definitivo sugli uomini, in quanto hanno pure inventato Internet, l'e-mail e lo smartphone. Nella rete, del resto, sguazzano spettri. [...] Impossibile trattenervi qualcosa. Le non-cose sono cibo per spettri»<sup>199</sup>. Kafka prefigura il mondo digitale come perimetro delle relazioni evaporate e virtuali (non a caso nel *Castello* le lettere, segnatamente quelle di Klamm a K., non funzionano mai come veicolo di comunicazione: K. non le capisce e a sua volta non intende utilizzarle per rispondere)<sup>200</sup>. Le stesse invenzioni della tecnica (fer-

<sup>194</sup> Su *Indagini di un cane* come metafora del narcisismo connaturato all'essere scrittore si veda GIULIANO BAIONI, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2008, pp. 188-190.

<sup>195</sup> MATTHEW T. POWELL, *Bestial Representations of Otherness: Kafka's Animal Stories*, «Journal of Modern Literature», 1, 2008, p. 137.

<sup>196</sup> E. WILLIAMS, *Cinema, food, and Desire*, cit.

<sup>197</sup> B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 69; la lettera compare anche in B.-C. HAN, *Sano intrattenimento*, cit., pp. 117-118 e in B.-C. HAN, *Nello sciame*, cit., pp. 71-72.

<sup>198</sup> FRANZ KAFKA, *Lettere a Milena*, a cura di FERRUCCIO MASINI, Milano, Mondadori 2017, p. 211 (lettera del marzo 1922). Considerazioni simili in un'altra lettera del 1923: vedi M. BROD - F. KAFKA, *Un altro scrivere. Lettere 1904-1924*, cit., p. 427.

<sup>199</sup> B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 70 (corsivo del testo).

<sup>200</sup> Vedi LUCA ZENOBI, «Non ho fiducia nelle lettere». *Traduzione e scrittura epistolare in Kafka*, in *Kafka: ibridismi*, cit., pp. 88 sgg.

rovia, automobile, telefono...) prefigurano la società odierna dell'affanno, della funzionalità e dell'autosfruttamento.

La rappresentazione letteraria delle cose ha ormai una sua storia e bibliografia. Si potrebbe per quanto riguarda la critica moderna annoverare *Mimesis* di Auerbach come saggio capostipite (le pagine su *Père Goriot* di Balzac)<sup>201</sup>; venendo alla più stretta contemporaneità, oltre a Brown, si possono indicare i saggi di Plotz<sup>202</sup>, di Meneghelli<sup>203</sup> (e sul versante filosofico di Latour, Bennet)<sup>204</sup>. Meneghelli si riferisce proprio ad Han come autore che ha catalizzato un odierno sentimento diffuso, quello della riscoperta della cultura materiale nell'epoca della pervasività digitale<sup>205</sup>. E, pur partendo da assunti metodologici diversi rispetto a quelli del filosofo<sup>206</sup>, anche Meneghelli, significativamente, rilegge una determinata linea testuale (nel suo caso il romanzo ottocentesco: Balzac, Dickens, James) al fine di recuperare la narrazione letteraria come depositaria di un 'sapere delle cose'.

Le diversità d'approccio al tema sono comprensibili: la teoria delle cose solleva infatti questioni epistemologiche cruciali come la polarità gnoseologica soggetto – oggetto e quale posizione, gerarchica o subordinata, attribuire all'uomo rispetto alla presenza oggettuale (questioni dibattute nella cultura occidentale, limitandosi alla modernità, almeno a partire da Cartesio). Come visto, la lettura del *Törless* da parte di Han sottolinea la non disponibilità della cosa e l'impasse conoscitiva del soggetto umano. In questo Han si mostra affine a Brown, anch'egli debitore di un sostrato heideggeriano nel concepire l'alterità dello stato cosale.<sup>207</sup>

Tuttavia il pensiero di Han sembra proseguire oltre questo stadio interpretivo e approdare a un piano diverso – in cui l'oggetto si smaterializza e l'approccio ad esso diviene stato contemplativo -che rivela il punto focale del discorso di Han e la sua particolare concezione del modernismo (ed è significativo che gli elementi sottolineati da Han nei romanzi di Kafka, pur presentandosi come polarità disforiche e disturbanti, abbiano già una identità sonora più che strettamente fisica).

Si considerino allora le riflessioni dedicate a *L'uomo senza qualità* e il ruolo che vi gioca la nozione di vita contemplativa, nella quale oggetti e fenomeni della realtà non sono più guardati secondo coordinate abituali e sono invece sottoposti a una nuova configurazione; Ulrich è, come già *in nuce* era Törless, il portavoce della filosofia dello sguardo straniato: «di solito noi guardiamo qualcosa e lo sguardo è come una bacchettina o un filo teso al quale l'occhio e

<sup>201</sup> ERIC AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi 1983 (1956), pp. 240-246.

<sup>202</sup> JOHN PLOTZ, *Can the Sofa Speak? A Look at Thing Theory*, «Criticism», 1, 2005.

<sup>203</sup> DONATA MENEGHELLI, *Il valore degli oggetti*, Milano Nottetempo 2024.

<sup>204</sup> BRUNO LATOUR, *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera 2009 (1991); JANE BENNETT, *Materia Vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, Timeo, Palermo 2023 (2010).

<sup>205</sup> D. MENEGHELLI, *Il valore degli oggetti*, cit., p. 11.

<sup>206</sup> Tutte le posizioni letterario-filosofiche prima richiamate tendono, ognuna a suo modo, a destituire qualsiasi potere conoscitivo al soggetto e a svuotare il fondativo schema cartesiano che Meneghelli vuole ripensare ma non abbandonare.

<sup>207</sup> D. MENEGHELLI, *Il valore degli oggetti*, cit., p. 13.

l'oggetto guardato si appoggiano reciprocamente [...]; mentre in questa particolare disposizione d'animo c'è piuttosto qualcosa di dolorosamente dolce che disgiunge i raggi visuali».<sup>208</sup> L'uomo contemplativo diventa un dispositivo visuale e un recettore degli stati di alterità delle cose, pressoché subordinato ad essi; stato inerziale e supremazia della vita cosale si intrecciano. Sono i concetti su cui riflettono Ulrich e Agathe nel loro Regno Millenario: il tessuto fenomenico del mondo diventa un «mare ondosso di sensazioni»<sup>209</sup>; esso certamente contiene ancora «innumerevoli percezioni, colori, movimenti, [...], odori e tutto ciò che appartiene alla realtà: ma questo non è già più accettato»<sup>210</sup>: tali elementi perdono la loro connotazione con cui sono solitamente percepiti e addirittura si fondono vicendevolmente, quasi dotati di vita autonoma<sup>211</sup>. La mistica dell'osservazione ravvisa e in qualche modo genera la corrispondenza degli elementi: Agathe afferma che nello stato contemplativo, nella «suprema abnegazione [...] il fuori e il dentro si toccano, come se fosse saltato via un cuneo che divideva il mondo»<sup>212</sup>; l'inerzia inattiva rompe confini e demarcazioni: corpi ed enti si uniscono e si compenetrano<sup>213</sup>. Si tratta di una disposizione che prevede una pratica di dismissione del sé e un esautoramento del soggetto; nella parte finale del capolavoro di Musil una voce infatti suggerisce ad Agathe, l'autentica ispiratrice della vita contemplativa: «Non lasciar posto a nessun desiderio [...]. Bisogna anche spogliarsi dell'accortezza con cui si bada ai propri affari [...]. Bisogna [...] concentrarsi in sé, finché mente, cuore e membra siano tutte in silenzio»<sup>214</sup>. Si diceva sopra che il modernismo è la letteratura delle cose; si può ora aggiungere che il modernismo di Han è il modernismo della contemplazione, attività antinarcisistica, prossima all'annullamento/sparizione del soggetto.

Silenzio e contemplazione per accedere a una acuta e iperconcentrata percezione delle sensazioni; il primato delle cose vacilla: ormai ci si trova nel regno degli istanti sublimi e delle essenze spirituali, cioè dell'Essere.

Agathe e Ulrich rappresentano un modello esistenziale-intellettuale alto, opposto all'umanità formicaio, banalmente sopravvivente, scaduta nel praticismo digitale quotidiano; l'esistenza di Agathe si muove nei territori rarefatti di una vita liminale: è un'aspirante suicida<sup>215</sup>, confessa al fratello di non avere volontà<sup>216</sup>, accarezza l'idea di rinunciare alla vita<sup>217</sup>; peraltro già il Törless delle

<sup>208</sup> ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, II, a cura di ANITA RHO, Torino, Einaudi 1992, p. 738.

<sup>209</sup> Ivi, p. 737.

<sup>210</sup> Ivi, pp. 737-738.

<sup>211</sup> Ivi, p. 738.

<sup>212</sup> Ivi, p. 1085.

<sup>213</sup> B.-C. HAN, *Vita contemplativa*, cit., p. 38.

<sup>214</sup> R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, II, cit., p. 1085 (in B.-C. HAN, *Vita contemplativa*, cit., p. 38).

<sup>215</sup> R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, II, cit., p. 713.

<sup>216</sup> *Ibid.*

<sup>217</sup> Ivi, p. 829.

parti finali del racconto può essere assimilato a tale paradigma<sup>218</sup>. Così Han smaschera l'ordine digitale allo stesso modo in cui Ulrich cercava di smascherare la realtà e le sue pseudo strutture<sup>219</sup>; il digitale è diventato una forza, una legge, una 'qualità' che Han-Ulrich intende denudare e sconfessare. Le opere di Musil divengono, nella ricezione di Han, anche *metodo*. Del resto il romanzo musiliano più volte tematizza l'insofferenza per un mondo ripetitivo (l'Inferno dell'Uguale è già evidente a Moosbrugger)<sup>220</sup> guardando all'idea di possibilità come prospettiva capace di non irrigidire il rapporto con il mondo ed esaltando l'attitudine dello spirito di rovesciare il già noto e il dato per acquisito («lo spirito odia a morte tutto ciò che si dà l'aria di essere stabilito per sempre»)<sup>221</sup>. Esiste sempre un «secondo passo», vale a dire la necessità di ridefinire continuamente l'esperienza e trovarne nuovi parametri di interpretazione<sup>222</sup> (riflessioni probabilmente alla base anche delle critiche rivolte da Han alla prassi algoritmica, votata - come si notava sopra - non a ridefinire ma a ripetere).

Il dato cosale è allora per Han il primo grado di esperienza dell'alterità che culmina in momenti in cui il soggetto è in contatto con l'Essere. Si tratta di istanti di pienezza, situazioni 'perfette': il paradigma modernista adottato da Han è quello dell'epifania sacra, quello della *madeleine* di Proust, in cui le cose si smaterializzano e rivelano le essenze<sup>223</sup>. In tali istanti sublimi il dato negativo è riassorbito: se è vero che le cose si presentino generalmente in forma enigmatica e rimangano incomprese, è ancor più vero che, pur sottraendosi, emanino a volte una sostanza profonda e metafisica e siano in definitiva manifestazioni allusive dell'Essere, che del resto - Heidegger *docet* - si mostra e si nega (l'idea di modernismo privilegiata da Han può anche spiegare perché nella sua riflessione non trovi spazio l'*Ulisse* di Joyce, il romanzo della quotidianità prosaica).

La fenomenologia rivelativa si attiva in Proust attraverso il Tempo. Anche il narratore della *Recherche* è toccato dalle cose e il loro richiamo è inserito in un tessuto di relazioni tra passato e presente, in grado di proporsi come una storia, un senso, una forma di continuità e di ripetizione<sup>224</sup>. L'idea di durata è un aspetto visto da Han in netta antitesi con l'odierna assolutizzazione del presente, il consumo nell'immediato e l'atrofia della narrazione che aboliscono qualsiasi prospettiva di temporalità. Il *Tempo ritrovato* è una celebrazione delle correlazioni passato-presente custodite e conservate nelle cose: esse trattengono sensazioni e modalità con cui in occasioni precedenti sono state viste

<sup>218</sup> R. MUSIL, *Il giovane Törless*, cit., pp. 143-144.

<sup>219</sup> ENRICO DE ANGELIS, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Torino, Einaudi 1982 pp. 180 sgg. Si veda anche DANIELA NELVA, *Robert Musil e il romanzo-saggio*, in *Il romanzo modernista europeo*, cit., pp. 116-118.

<sup>220</sup> R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, cit., vol. I, p. 516.

<sup>221</sup> Ivi, I, p. 146. Su questi aspetti D. NELVA, *Robert Musil e il romanzo-saggio*, cit., pp. 110-111 e *passim*.

<sup>222</sup> R. MUSIL, *L'uomo senza qualità*, II, cit., pp. 711-712.

<sup>223</sup> FRANCO MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (1994), Torino, Einaudi 2022, p. 144.

<sup>224</sup> Sulla *Recherche* come romanzo della ripetizione si veda ELEONORA SPARVOLI, *Marcel Proust e le virtù della ripetizione*, in *Il romanzo modernista europeo*, cit., pp. 129-151.

e fruite e che vengono rilasciate al nuovo contatto<sup>225</sup>. Il ponte temporale agisce anche per la frantumazione e trasformazione dell'io nel tempo che il narratore della *Recherche* sperimenta<sup>226</sup> (una di quelle fertili problematiche moderniste cui si accennava sopra) e che in alcuni momenti percepisce come non ricomponibile<sup>227</sup>: una frattura a cui viene ancora contrapposta, come antidoto, l'emersione di un tessuto mnemonico di continuità che si esplica quasi sempre - come nel famosissimo episodio della madeleine<sup>228</sup> - in modo involontario, capace di legare, in modo fortuito o casuale, oggetti, ricordi, stati d'animo, tra loro anche lontani nel tempo, ma di cui scaturisce il legame profondo<sup>229</sup>. Gli elementi che generano questa catena connettiva possono essere un odore, un sapore<sup>230</sup> o un piccolo oggetto: la felicità che dà al narratore l'uso di un tovagliolo che durante la *matinée* Guermantes gli ricorda Balbec viene spiegata in questi termini: «indovinavo tale causa [di felicità], paragonando fra loro quelle diverse impressioni felici che avevano in comune il fatto ch'io le provavo tanto nel momento attuale quanto in un lontano [...] sino a far rifluire il passato nel presente, a non sapere con certezza in quale dei due mi trovassi»<sup>231</sup>. Il *Tempo ritrovato* è fondato su queste traiettorie della temporalità, quelle che riportano in vita Venezia grazie alla sconnessione del selciato di un cortile di Parigi che fa rinascere il ricordo della sconnessione del Battistero di San Marco<sup>232</sup>. La vita è quindi relazione e getta fili «senza sosta fra gli esseri, fra gli avvenimenti, [...] li intreccia, questi fili, [...] li raddoppia per ispessire la trama, così che fra il minimo punto del nostro passato e ciascuno di tutti gli altri una ricca rete di ricordi non lascia che l'imbarazzo di quali

<sup>225</sup> «Certi intelletti che amano il mistero si compiacciono di credere che gli oggetti conservino qualcosa degli occhi che li guardano, che i monumenti e i quadri ci appaiano soltanto sotto il velo sensibile tessuto durante i secoli dall'amore e dalla contemplazione di tanti adoratori. [...] Quel certo nome letto un giorno in un libro contiene fra le sue sillabe il vento impetuoso e il sole brillante che c'erano quando lo leggevamo»; MARCEL PROUST, *Il Tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, a cura di LUCIANO DE MARIA, ALBERTO BERETTA ANGUSSOLA, DARIA GALATERIA, Milano, Mondadori 1993, pp. 564-565 (in B.-C. HAN, *La crisi della narrazione*, cit., p. 72).

<sup>226</sup> «l'uomo che ero, quel giovane biondo non esiste più, io sono un altro»; M. PROUST, *Albertine scomparsa III*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, cit., p. 271 (in BYUNG-CHUL HAN, *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*, Milano, Vita e Pensiero 2022, pp. 51-52).

<sup>227</sup> Sono le pagine finali della *Recherche*: «Mi spaventava che i miei [trampoli] fossero già così alti sotto i miei passi, mi sembrava che non avrei avuto ancora a lungo la forza di tenere attaccato a me quel passato che scendeva già a tale lontananza»; M. PROUST, *Il Tempo ritrovato*, cit., p. 761 (in B.-C. HAN, *La crisi della narrazione*, cit., p. 35).

<sup>228</sup> Menzionato in B.-C. HAN, *Il profumo del tempo*, cit., p. 52.

<sup>229</sup> Si tratta pur sempre di una stabilità e di una corrispondenza provvisoria: «il tempo recuperato dalla memoria involontaria non permette all'io di sfuggire al suo flusso senza sosta, irrimediabilmente costretto a riconoscere un'autoconsapevolezza governata dal caso, da aventi e associazioni fortuite che non concedono nessuna stabilità e permanenza»; JOHN PICCHIONE, *Il modernismo e il tempo: rivoluzioni concettuali identitari e formali*, «Acme», 2, 2015, p. 28.

<sup>230</sup> MARCEL PROUST, *Dalla parte di Swann*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, cit., vol. I, p. 58 (in B.-C. HAN, *Il profumo del tempo*, cit., p. 54).

<sup>231</sup> M. PROUST, *Il Tempo ritrovato*, cit., p. 548 (in B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, cit., p. 90).

<sup>232</sup> M. PROUST, *Il Tempo ritrovato*, cit., pp. 542-544; sull'episodio come esempio di una poetica dell'*après coup* (la comprensione e la consapevolezza a posteriori di un evento passato) si veda S. BRUGNOLO, *Dalla parte di Proust*, cit., pp. 45-53.

comunicazioni scegliere»<sup>233</sup>. Tale impianto concettuale sfocia nell'idea estetico-gnoseologica della metafora, che scopre e condensa le qualità comuni a sensazioni diverse e ne definisce l'essenza<sup>234</sup>. L'estetica proustiana è quindi un'estetica della scoperta, quella dimensione secondo Han ignota sia al digitale che all'Intelligenza artificiale (basata sul calcolo ripetitivo). Del resto, Proust ha più volte connotato negativamente l'abitudine, vale a dire la progenitrice dell'Inferno dell'Uguale di Han.

La resistenza e l'obscure degli oggetti sono quasi dimenticati. Sia il passo sulla *madeleine* sia la celebrazione nel tempo ritrovato<sup>235</sup> del ricordo analogico celebrano così il distacco dalla mediocrità della vita, dall'azione e dal godimento immediato e seriale: si tratta di epifanie e di esperienze fondative della vita contemplativa di Han. L'estetica di Proust diviene quindi un'estetica dell'Assoluto nella quale le cose sono luce oscura dell'Essere. Han opera così una precisa *reductio* della poetica proustiana e la sua lettura esclude di fatto altre – tutte le altre – declinazioni della fenomenologia oggettuale in Proust; basti pensare, per esempio, alla pregnante vicenda di Swann e Odette, esemplificativa della conversione feticistica degli oggetti nonché della stessa riduzione della donna a cosa (seppur ingentilita), vale a dire un fiore (la *cattleya*)<sup>236</sup>.

Le traiettorie moderniste qui delineate *sub specie* Han trovano un'importante antecedente nella *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal, esplicitamente richiamata dallo stesso filosofo<sup>237</sup>. La *Lettera* preannuncia la fenomenologia della osservazione delle cose e della vita contemplativa, con la sua disposizione a stabilire un rapporto con l'oggettualità cosale e a sviluppare una forte sensibilità visiva verso l'alterità<sup>238</sup>. Per Lord Chandos le cose, anche le più umili e quotidiane, si ammantano di un alone e di un significato più profondo e arcano: le sue sono «esperienze di presenza aventi forza di epifa-

<sup>233</sup> M. PROUST, *Il Tempo ritrovato*, cit., p. 739 (in B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, cit., pp. 90-91).

<sup>234</sup> M. PROUST, *Il Tempo ritrovato*, cit., p. 570 (in B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, cit., p. 91). Si riporta per comodità del lettore il passo proustiano in una porzione più estesa rispetto a quella presente nel testo di Han: «Un'immagine offerta dalla vita ci portava [...] sensazioni molteplici e diverse. La vista, per esempio, della copertina d'un libro già letto ha intessuto nei caratteri del suo titolo i raggi di luna d'una lontana sera d'estate. Il sapore del caffè latte mattutino ci porta quella vaga speranza di bel tempo che in passato, mentre lo bevevamo in una tazza di porcellana bianca, cremosa e grinzosa che sembrava latte indurito, quando la giornata era ancora intatta e piena, si è messa tante volte a sorriderci nella chiara incertezza dell'alba. Un'ora non è soltanto un'ora, è un vaso ricolmo di profumi, di suoni, di progetti e di climi. Ciò che chiamiamo la realtà è un certo rapporto fra le sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente [...] unico rapporto che lo scrittore deve trovare per incatenare per sempre l'uno all'altro, nella sua frase, i due diversi termini. [...] la verità comincerà solo nel momento in cui lo scrittore prenderà due oggetti diversi, ne porrà il rapporto, [...] e li fisserà con gli indispensabili anelli d'un bello stile. Anzi, quando, come la vita, avvicinando una qualità comune alle due sensazioni, egli ricaverà la loro essenza comune, riunendole entrambe, per sottrarle alle contingenze del tempo, in una metafora»; parte dello stesso brano proustiano in B.-C. HAN, *Vita contemplativa*, cit., p. 21.

<sup>235</sup> M. PROUST, *Il Tempo ritrovato*, cit., pp. 548-549.

<sup>236</sup> SABRINA MARTINA - MARCO PIAZZA, *Introduzione*, in GIUSEPPE GIRIMONTI GRECO, SABRINA MARTINA E MARCO PIAZZA (a cura di), *Proust e gli oggetti*, Firenze, Le Cariti 2012, p. 26.

<sup>237</sup> B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 72.

<sup>238</sup> *Ibid.*

nie»<sup>239</sup>, alle quali tuttavia non riesce a dare espressione<sup>240</sup> (preannunciando così il *Törless* musiliano)<sup>241</sup>. Quello che per Lord Chandos è uno scacco, che lo porta alla decisione di smettere di scrivere, appare invece agli occhi della riflessione contemporanea come una attitudine verso l'alterità ancora attiva e proficua, perché, seppur fortemente problematica, presuppone ancora la capacità e la voglia di guardare e di farsi attrarre dal tessuto oggettuale del mondo.

### WALTER BENJAMIN SECONDO HAN

La letteratura del modernismo è, dalla particolare angolazione qui adottata, la letteratura della contemplazione e auscultazione quasi sciamanica delle vibrazioni segrete delle cose. Non si può certo ridurre la presenza delle cose nel modernismo a un unico indicatore; essa assume infatti – limitandoci agli autori qui considerati - una valenza gnoseologica (Musil), epifanica (Proust), allegorica (Kafka), senza contare in uno stesso autore l'ampia quantità di oggetti e la coesistenza di diversi livelli di significato<sup>242</sup>; inoltre specifici approcci hanno valorizzato una serie di tematiche ulteriori: si pensi all'oggetto desueto e allo scarto che diviene feticcio, antimerce, rimosso psicanalitico<sup>243</sup>. Entro questo plesso articolato di accezioni, in Han prevale nettamente l'esaltazione dell'alterità della cosa, che culmina nella sua natura irradiante, nel suo splendore misterioso e nella sua 'anima' percepiti dall'estasi contemplativa.

È in questa cornice epistemologica che si colloca anche la ricezione del pensiero di Walter Benjamin da parte di Han, con particolare riferimento alla figura del collezionista<sup>244</sup>, colui che si focalizza proprio sulle cose, le osserva e ne diventa adepto e custode. Il collezionista è emblema del possesso, comportamento che denota cura verso gli oggetti e un legame duraturo con essi, diversamente dalla relazionalità liquida: il possesso diviene «il rapporto più profondo che in assoluto si possa avere con le cose»<sup>245</sup>. Il collezionista elimina inoltre dagli oggetti la loro utilità praticistica - ancora una volta risuona il tema di un rapporto con il mondo non utilitaristico e non dettato dalla ne-

<sup>239</sup> ID., *Le non cose*, cit., p. 72.

<sup>240</sup> «Un innaffiatoio, un erpice abbandonato su un campo, un cane al sole, un povero cimitero, uno storpio, una piccola casa di contadini, in tutto ciò mi si può palesare la rivelazione. Ciascuna di queste cose, e mille altre consimili, su cui l'occhio suole scivolare con naturale indifferenza, può improvvisamente, in un qualsiasi momento che in alcun modo mi è possibile richiamare, assumere un colore nobile e toccante, che nessuna parola mi pare atta a rendere»; HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, Rizzoli 1988, pp. 47-49; l'innaffiatoio è al centro di una ulteriore epifania: ivi, pp. 51-53.

<sup>241</sup> «Ciò che sconvolge il giovane Lord [...] non è il silenzio della realtà, ma la simultanea molteplicità delle sue voci [...]; la penna dello scrittore» viene «sopraffatta dalla sfibrante e ininterrotta epifania che l'assale da tutte le parti»; CLAUDIO MAGRIS, *L'indecenza dei segni*, in HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, cit., p. 7.

<sup>242</sup> G. GIRIMONTI GRECO, S. MARTINA, M. PIAZZA (cura di), *Proust e gli oggetti*, cit.

<sup>243</sup> FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi 1993.

<sup>244</sup> B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., pp. 23-25.

<sup>245</sup> WALTER BENJAMIN, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, in *Opere complete IV, Scritti 1930-1931*, a cura di ENRICO GANNI, Torino, Einaudi 2002, p. 463.

cessità e dall'affanno - perché le conserva<sup>246</sup> e ne conosce la composizione materiale, la storia e la provenienza: le 'salva' e non le consuma, riservando loro uno sguardo intensivo<sup>247</sup>. Indubbiamente vi è in queste considerazioni benjaminiane una idea politica dell'oggetto come antimerce, elemento sottratto al *continuum* merceologico del capitalismo, ma anche una fascinazione trascendente. Proprio quest'ultima è valorizzata da Han. In effetti, il collezionista vive idealmente in un mondo separato, lontano dal tempo e dallo spazio, «un mondo migliore, dove gli uomini, è vero, sono altrettanto poco provvisti del necessario che in quello di tutti i giorni, ma dove le cose sono libere dalla schiavitù di essere utili»<sup>248</sup>. In quel mondo le cose possono anche diventare 'altro': Benjamin è stato un eccezionale interprete della vita oggettuale e delle sue risonanze simboliche come nel caso della sacralità del telefono descritta in alcune pagine memorabili di *Infanzia berlinese*<sup>249</sup>, della capacità mimetica infantile di trasfigurare la casa e di animare l'arredamento<sup>250</sup> o della resistenza degli oggetti quotidiani<sup>251</sup>, dimensioni entrambe oggi smarrite<sup>252</sup> (e non a caso Kafka e Rilke sono stati posti in relazione con questo lato di Benjamin)<sup>253</sup>. E le cose, oltre alla loro carica straniante-destabilizzante, sono anche osservate nelle pagine di Benjamin nei loro stati di alterità - vale a dire *cercandone* l'alterità - similmente a come le osservavano Agathe e Ulrich. Si considerino le riflessioni dedicate al primo piano cinematografico<sup>254</sup>: esso rappre-

<sup>246</sup> W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, vol. I, cit., p. 12: «Togliere alle cose, mediante il suo possesso di esse, il loro carattere di merce» (in B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 24).

<sup>247</sup> «Al collezionista si dischiude il tratto speciale che rende unico ogni singolo oggetto. Per emergere, questo tratto ha però bisogno di uno sguardo che, nella semplice materialità di un oggetto contempla sempre qualcosa in più»; GIANLUCA SOLLA, *Walter Benjamin*, Milano, Feltrinelli 2023, p. 43.

<sup>248</sup> W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, vol. I, cit., p. 12 (in B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 24).

<sup>249</sup> B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 27.

<sup>250</sup> W. BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., pp. 35-37 (in B.-C. HAN, *La crisi della narrazione*, cit., p. 65).

<sup>251</sup> W. BENJAMIN, *Strada a senso unico*, cit., p. 18 (in B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 66).

<sup>252</sup> «È passato da molto il tempo in cui le cose avevano degli aculei. La digitalizzazione strappa alle cose ogni materialità "recalcitrante", ogni riottosità. Il carattere dell'*obicere* viene a mancare del tutto. Esse non ci oppongono alcuna resistenza. [...] Nessuno può ferirsi toccando un liscissimo smartphone» (B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 66).

<sup>253</sup> BARBARA DI NOI, *Walter Benjamin*, Sanremo, Leucotea 2016, pp. 39-41.

<sup>254</sup> B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, cit., p. 21. Si riporta in esteso il passo di Benjamin: «Con il primo piano si dilata lo spazio, con il rallentatore il movimento. E come con l'ingrandimento non abbiamo soltanto una mera chiarificazione di ciò che si vede "comunque" in modo indistinto, ma vengono anzi alla luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non mette soltanto in luce motivi già noti del movimento, piuttosto in quelli noti scopre motivi del tutto ignoti [...]. Diviene così evidente che quella natura che parla alla cinepresa è diversa da quella che parla all'occhio. Diversa, soprattutto, perché al posto dello spazio intessuto dall'uomo mediante coscienza, subentra uno spazio intessuto inconsciamente. Se è del tutto ordinario che qualcuno si renda conto, seppur approssimativamente, del modo di camminare della gente, questi non sa proprio nulla del suo portamento nella frazione di secondo del cambio di passo. Se ci è del tutto familiare in linea di massima la presa con cui afferriamo l'accendino o il cucchiaino, siamo comunque appena consapevoli di ciò che davvero si svolge tra la mano e il metallo, per tacere delle sue oscillazioni a seconda dei diversi stati d'animo in cui ci troviamo»; WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di FABRIZIO DESIDERI, Donzelli 2012, p. 128.

senta una prassi ermeneutica che assume la fisionomia di un inconscio ottico che mostra le forme nascoste, non percepite, di contatto tra soggetto e cose. Similmente si potrebbe considerare la lettura data da Benjamin alle fotografie botaniche di Blossfeldt, ingrandimenti di piante; viste da tale prospettiva, le piante assumono forme e aspetti inusuali e portano l'osservatore a resettare e mutare il suo sistema percettivo<sup>255</sup> e a guardare le forme vegetali senza l'abituale pigrizia visiva<sup>256</sup>. In questo senso, pur essendo il possesso delle cose e il rapporto duraturo con esse fondamentale per l'attività del narrare, lo è ancor di più il saperle vedere in modo così ravvicinato e attento da trasfigurarle<sup>257</sup>.

Così Han può riprendere su questa base la stessa dimensione temporale evidenziata da Benjamin in Proust: le cose trattengono lo sguardo di chi le ha viste perché lo sguardo intimo conferisce loro una qualità auratica, dona lucentezza<sup>258</sup> e rende possibile un particolare scambio comunicativo tra oggetto e soggetto; ad attivare questa corrispondenza è il dispositivo della memoria involontaria: «Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare. Ciò è confermato dai reperti della *mémoire involontaire*»<sup>259</sup>; la dialettica tra passato e presente risulta cruciale perché consente di redimere – salvare – il passato: la felicità non è un «bagliore improvviso» ma una «luce che attraversa il tempo»<sup>260</sup>.

Il discorso su Benjamin e le cose è strettamente funzionale a una particolare torsione del pensiero del filosofo berlinese (nonché dello stesso modernismo) verso una sua lettura 'ideologica', che lo restituisce e lo trasforma in teorico di una concezione alto-sublime della Cultura. Del resto dal saggio di Benjamin sulle *Affinità elettive* proviene l'idea che l'arte non deve essere 'svelata', cioè banalizzata e resa facile, non deve 'piacere' o essere oggetto di immediata lettura, insomma non deve appiattirsi sulle attese dell'umanità-formicaio; scrive Benjamin che l'intuizione del bello «non si dischiuderà mai alla cosiddetta "immedesimazione", e solo imperfettamente alla più pura contemplazione dell'ingenuo»<sup>261</sup>; Han può così sottolineare la componente iniziatica dell'opera d'arte, l'essere velata e capace di rivelarsi solo a chi sa coglierne il significato profondo – quello che Benjamin chiama il contenuto di verità – a partire proprio dalla capacità di apprezzarne il velo, la componente estetica primaria e la sua stessa oscurità figurale (e del resto in proposito il

<sup>255</sup> WALTER BENJAMIN, *Novità sui fiori*, in *Aura e choc*, a cura di ANDREA PINOTTI e ANTONIO SOMAINI, Torino, Einaudi 2012, p. 221.

<sup>256</sup> Ivi, p. 222.

<sup>257</sup> Come nel caso della pipa del capitano della motonave su cui è imbarcato Benjamin: WALTER BENJAMIN, *Il fazzoletto*, in *Opere complete*, vol. V. *Scritti 1932-1933*, a cura di ENRICO GANNI, con la collaborazione di HELLMUT RIEDIGER, Torino, Einaudi 2003, p. 311.

<sup>258</sup> B.-C. HAN, *La crisi della narrazione*, cit., pp. 66-67.

<sup>259</sup> WALTER BENJAMIN, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete*, vol. VII. *Scritti 1938-1940*, a cura di ENRICO GANNI, con la collaborazione di HELLMUT RIEDIGER, Torino, Einaudi 2006, p. 410 (corsivo del testo), (in B.-C. HAN, *La crisi della narrazione*, cit., p. 67).

<sup>260</sup> B.-C. HAN, *La crisi della narrazione*, cit., p. 34 (con riferimento a W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, vol. I, cit., p. 539).

<sup>261</sup> WALTER BENJAMIN, *Le affinità elettive*, in *Opere complete*, vol. I *Scritti 1906-1922*, a cura di ROLF TIEDEMANN, HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, ENRICO GANNI, Torino, Einaudi 2008, p. 584 (in B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, cit., p. 41).

filosofo convoca l'immaginario della sacralità del testo e dei suoi livelli di senso)<sup>262</sup>. Prende corpo nelle pagine di Han l'idea dell'arte come un elemento che non veicola concetti o informazioni bensì si presenta come un 'corpo', antecedente a qualsiasi significazione stabilita e riconoscibile, che la farebbe precipitare nel campo della mera informazione comodamente consumabile. Tutto ciò che ha valore non deve essere a portata di mano, deve sottrarsi, essere un ente negativo, resistente. Han intende sottrarre l'arte al dominio dell'informazione, ponendola in un ambito di assolutezza<sup>263</sup>, mentre la società contemporanea svilisce il bello come il semplice piacere di una fruizione superficiale, come mero ente<sup>264</sup>; del resto Benjamin scriveva nel *Narratore* che nella modernità l'arte del narrare era intaccata proprio dalla logica informativa, che si concepisce come agevolmente intellegibile e alla portata di tutti<sup>265</sup>. In tal senso viene recuperata la stessa componente auratica dell'opera d'arte, la sua unicità e il suo essere distante e lontana da una facile presa; come noto l'aura è strettamente collegata in Benjamin alla dialettica lontano/vicino: «La traccia e l'aura. La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita»<sup>266</sup>. Scrive Han in proposito: «Nell'aura è insita la negatività dell'Altro, dell'estraneo, dell'enigma. La società digitale della trasparenza priva il mondo di aura e mistero. Ipervicinanza e iperesposizione [...] distruggono ogni lontananza auratica»<sup>267</sup>. Andrà però notato, ed è elemento rivelatore della ricezione di Han, come in Benjamin l'aura rappresenti sì il carattere unico dell'opera d'arte e dell'immagine preindustriale - quello in cui non veniva riprodotta su larga scala - sostituito nel mondo moderno dalla serialità della fotografia e del cinema, ma sia al contempo un elemento che la nuova arte rivoluzionaria e progressista deve superare in quanto l'aura è emanazione di una società classista e aristocratica<sup>268</sup>. La posizione di Benjamin non esprime quindi la nostal-

<sup>262</sup> B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, cit., pp. 41-43, con riferimento a GERSCHOM SCHOLEM, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi 1980, pp. 71-72. Il tema anche in B.-C. HAN, *Perché oggi non è possibile una rivoluzione*, cit., pp. 117-118 sempre con riferimento a Benjamin.

<sup>263</sup> «L'aspetto problematico dell'arte odierna consiste nella sua tendenza a comunicare un'opinione preconstituita, una convinzione morale o politica. Essa cerca cioè di comunicare informazioni. La concezione anticipa la realizzazione. Così facendo, l'arte si riduce a mera illustrazione»; B.-C. HAN, *Le non cose*, cit., p. 81.

<sup>264</sup> B.-C. HAN, *La salvezza del bello*, cit., p. 96.

<sup>265</sup> WALTER BENJAMIN, *Il narratore*, in ID., *Opere complete*, vol. VI. *Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi 2004, p. 325.

<sup>266</sup> W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, vol. I, cit., pp. 499-500, in B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 14.

<sup>267</sup> B.-C. HAN, *L'espulsione dell'Altro*, cit., p. 14.

<sup>268</sup> GIOVANNI GURISATTI, *Scacco alla realtà. Dialettica ed Estetica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet 2012, pp. 72-86.

gia<sup>269</sup> per un passato non contaminato dalla tecnica laddove Han, invece, imprime all'aura una più marcata accezione di contrasto rispetto al presente e di simbolo celebrativo della 'vera' cultura. In proposito ci si potrebbe chiedere se non si assista in tal modo alla transizione di un autore di sinistra e rivoluzionario in un paradigma conservatore, sorretto dalla ricezione delle problematiche del modernismo divenute *un sistema pensiero*, una radicale critica della cultura contemporanea. Il pensiero di Benjamin subisce una torsione in senso aristocratico e conservatore, che ne capovolge, o comunque ne altera significativamente, la carica critica (per esempio completamente diversa la lettura politica di Löwy)<sup>270</sup>.

Entro tale conversione si possono leggere le altre occorrenze della massiccia presenza del pensatore berlinese nelle pagine di Han. Si pensi all'immagine dell'Inferno dell'Uguale<sup>271</sup> (che tra l'altro nasce come commento a Kafka)<sup>272</sup> ma soprattutto alla rappresentazione della società dell'informazione i cui principi come evidenziati da Benjamin sono gli stessi che qualificano gli infomi di Han: «novità, brevità, intelligibilità, e, soprattutto mancanza di ogni connessione fra le singole notizie»<sup>273</sup>. Viene così ripresa in chiave estetizzante anche la famosa radiografia benjaminiana della noia, manifestazione della vita contemplativa, condizione di ascolto dell'inconscio<sup>274</sup>, disposizione 'nobile' e sottratta allo stato di cianotica agitazione tipico del digitale: «La noia, oggi, non ha più posto fra le cose che facciamo. Le attività che erano segretamente e intimamente legate ad essa stanno morendo»<sup>275</sup>. Nel *Narratore* recepire le storie udite e trasmetterle presuppone una condizione di riposo e stasi spirituale, implica il «caldo panno» della noia nel quale si sogna e ci si sente a casa<sup>276</sup>; l'assimilazione di un racconto «richiede uno stato di distensione che diventa sempre più raro. Se il sonno è il culmine della distensione fisica, la

<sup>269</sup> La questione circa la nostalgia di Benjamin verso esperienze, forme e modi culturali del passato è comunque complessa; per esempio, si ripropone per il saggio sul *Narratore*, in cui Benjamin sembra esprimere maggiore rimpianto: G. SCHIAVONI, *Walter Benjamin*, cit., p. 252; H. EILAND - M. W. JENNINGS, *Walter Benjamin*, cit., p. 488; anche ENZO TRAVERSO, *Rivoluzione*, Milano, Feltrinelli 2023, p. 329.

<sup>270</sup> MICHAEL LÖWY, *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*, Verona, Ombre Corte 2022.

<sup>271</sup> «Il moderno: l'epoca dell'inferno. [...] Non si tratta del fatto che accada "sempre lo stesso" [...]. Si tratta, piuttosto, del fatto che il volto del mondo non muta mai proprio in ciò che costituisce il nuovo, che il nuovo, anzi, resta sotto ogni riguardo sempre lo stesso»; WALTER BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a cura di ROLF TIEDEMANN e ENRICO GANNI, vol. II, Torino, Einaudi 2002, p. 609.

<sup>272</sup> Ivi, p. 608.

<sup>273</sup> W. BENJAMIN, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, cit., p. 381.

<sup>274</sup> «Proviamo noia solo quando non sappiamo cosa stiamo aspettando. Saperlo o credere di saperlo è quasi sempre solo l'espressione della nostra superficialità o della nostra distrazione. *La noia è la soglia verso grandi imprese*»; W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, cit., vol. I, p. 113 (in B.-C. HAN, *Vita contemplativa*, cit., p. 31; corsivo di Han).

<sup>275</sup> WALTER BENJAMIN, *Il fazzoletto*, cit., p. 310 (in B.-C. HAN, *Vita contemplativa*, cit., p. 31).

<sup>276</sup> WALTER BENJAMIN, *Il narratore*, cit., p. 327 (in B.-C. HAN, *La società della stanchezza*, cit., p. 33).

noia è quello della distensione spirituale. La noia è l'uccello incantato che cova l'uovo dell'esperienza»<sup>277</sup>.

Se per Benjamin si trattava di porre le basi per decostruire la modernità merceologico-capitalista e superare, con l'occhio al futuro, la fantasmagoria ipnotica in cui era caduta<sup>278</sup>, per Han si tratta sempre di scuotere l'umanità da un sogno-incubo (quello digitale) a cui si è votata, guardando però al passato delle esperienze perdute.

Dal discorso qui svolto si possono trarre due linee di conclusione. Una specificatamente letteraria e una in senso lato ideologica.

La prima riguarda il riuso del modernismo. Il modernismo, nella mossa iniziale di Han, è la letteratura che recupera alla coscienza e alla percezione il mondo delle cose; tale relazionalità si configura in prima battuta come contatto antagonistico con la materia per virare poi in modo deciso verso un'idea contemplativa degli oggetti fisici. Del modernismo Han accentua in ultima analisi una disposizione ascetica, quasi sacrale, in cui le cose sono considerate come enti epifanici capaci di irradiare una luccicanza magica: si tratta di porsi in ascolto e captare la loro alterità o essenza segreta. Viene in tal modo ridefinita la pur rilevante eredità di Heidegger, lasciando sullo sfondo il richiamo alla necessità di concepire l'uomo nella sua inscindibile appartenenza al mondo concreto delle cose e accentuandone la venatura metafisica.

Da questa piattaforma concettuale si sviluppa una ideologizzazione dello stesso dato letterario in direzione di una sua ridefinizione in senso elitaristico e solipsistico. La società digitale appare ad Han in una evidente luce negativa come universo governato da pulsioni banali e puramente praticistiche, un formicaio umano di basse aspettative e piatti orizzonti. Il modernismo funziona quindi, oltre la sua fisionomia strettamente letteraria, come antidoto ideologico all'indistinzione massificata; viene così rilanciato il prestigio di un capitale culturale e di un sapere perduto dalla fisionomia iniziatica per chi intende sottrarsi a qualsiasi forma di azione – inevitabilmente votata a scendere nell'utilitarismo – a vantaggio di una esistenza consacrata all'ascolto delle ultime risonanze dell'Essere (o addirittura - se si guarda agli ultimissimi sviluppi della filosofia di Han dediti alla destituzione di ogni idea di essenza originaria - alla fusione con il Vuoto e la pura oggettualità inanimata, stazione terminale del pensiero delle cose)<sup>279</sup>. Han contrappone al digitale il modernismo come disciplina contemplativa e ideale astorico, rifiutando un uso dialettico dei grandi autori primonovecenteschi e riconvertendo alla propria visione la carica critica del pensiero di Benjamin.

---

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> «Così come Proust comincia la storia della sua vita con il risveglio, con il risveglio deve cominciare anche ogni esposizione storica; essa, anzi non può propriamente trattare di altro»; W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, cit., vol. I, p. 520; si veda anche *ivi*, p. 519.

<sup>279</sup> BYUNG-CHUL HAN, *Shenzai. Pensiero cinese e decreazione*, Milano, Nottetempo 2025, p. 68.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUERBACH, ERICH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi 1983 (1956).
- BAIONI, GIULIANO, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2008.
- ID., *Franza Kafka. Il Castello*, in *Il romanzo tedesco del Novecento*, a cura di GIULIANO BAIONI, GIUSEPPE BEVILACQUA, CESARE CASES, CLAUDIO MAGRIS, Torino, Einaudi 1973.
- BALDI, VALENTINO, *Franz Kafka e la "funzione Dostoevskij": il romanzo davanti alla legge*, in TORTORA, MASSIMILIANO, VOLPONE, ANNALISA (a cura di), *Il romanzo modernista europeo*, Roma, Carocci 2019.
- BECKETT, SAMUEL, *Fizzle 4*, in *Fallimento II*, in *Racconti e prose brevi*, a cura di PAOLO BERTINETTI, Torino, Einaudi 2010.
- BENDER, EMILY M., *On the Dangers of Stochastic Parrots: Can Language Models Be Too Big?*, in *Proceedings of the 2021 ACM Conference on Fairness, Accountability and Transparency. FaccT '21*, Association for Computing Machinery, New York, 2021.
- BENNETT, JANE, *Materia Vibrante. Un'ecologia politica delle cose*, Palermo, Timeo 2023 (2010).
- BENJAMIN, WALTER, *Il mio Kafka. Scritti, lettere, frammenti*, a cura di LEONARDO ARIGONE e MASSIMO PALMA, Roma, Castelvecchi 2024.
- ID., *Franz Kafka*, a cura di FRANCESCO CAPPÀ, Milano, Feltrinelli 2024.
- ID., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di FABRIZIO DESIDERI, Donzelli 2012.
- ID., *Novità sui fiori*, in *Aura e choc*, a cura di ANDREA PINOTTI e ANTONIO SOMAINI, Torino, Einaudi 2012.
- ID., *Un'immagine di Proust*, in *Opere complete*, vol. III. *Scritti 1928-1929*, a cura di ENRICO GANNI, Torino, Einaudi 2010.
- ID., *Le affinità elettive*, in *Opere complete*, vol. I. *Scritti 1906-1922*, a cura di ROLF TIEDEMANN, HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, ENRICO GANNI, Torino, Einaudi 2008.
- ID., *Su alcuni motivi in Baudelaire*, in *Opere complete*, vol. VII. *Scritti 1938-1940*, a cura di ENRICO GANNI, con la collaborazione di HELLMUT RIEDIGER, Torino, Einaudi 2006.
- ID., *Il narratore*, in *Opere complete*, vol. VI. *Scritti 1934-1937*, a cura di ROLF TIEDEMANN e HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Torino, Einaudi 2004.
- ID., *Il fazzoletto*, in *Opere complete*, vol. V. *Scritti 1932-1933*, a cura di ENRICO GANNI, con la collaborazione di HELLMUT RIEDIGER, Torino, Einaudi 2003.
- ID., *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, in *Opere complete IV. Scritti 1930-1931*, a cura di ENRICO GANNI, Torino, Einaudi 2002.
- ID., *I «passages» di Parigi*, a cura di ROLF TIEDEMANN e ENRICO GANNI, Torino, Einaudi 2002.
- BLENGINO, CARLO, *Morozov: una critica radicale all'ideologia di internet*, «Teoria politica», 6, 2016, <https://journals.openedition.org/tp/710>.
- BORG, RUBEN, *Modernismo europeo: come nasce e che cosa vuol dire il concetto*, in *Il romanzo modernista europeo*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA e ANNALISA VOLPONE, Roma, Carocci 2019, pp. 21-43.
- BROD, MAX, KAFKA, FRANZ, *Un altro scrivere. Lettere 1904-1924*, Vicenza, Neri Pozza 2018.
- BROOKS, PETER, *Lo sguardo realista*, Roma, Carocci 2022.

- BROWN, BILL, *Materialities of Modernism: Objects, Matter, Things*, in *A Handbook of Modernism Studies*, 2013.
- ID., *A sense of things*, University of Chicago Press, 2003.
- BRUGNOLO, STEFANO, *Dalla parte di Proust*, Roma, Carocci 2022.
- CANGIANO, MIMMO, *Forma, Gemeinschaft, Kultur. La rivoluzione conservatrice come via da destra al modernismo*, «CoSMo», 22 (2023).
- ID., *Cultura di destra e società di massa*, Milano, Nottetempo 2022.
- CARLO, SIMONE, *Effetti dei media*, in *Il primo libro di teoria dei media*, a cura di RUGGERO EUGENI, Torino, Einaudi 2023.
- CELAN, PAUL, *Il meridiano*, in *La verità della poesia*, a cura di GIUSEPPE BEVILACQUA, Torino, Einaudi 2008.
- ID., *Poesie*, a cura di GIUSEPPE BEVILACQUA, Milano, Mondadori 1998.
- CERENZA, ROBERTO, *Oramai solo la tecnica può salvare Dio?*, «Polemos», 2, 2020.
- CIRILLO, SARA, *Proust e Benjamin. La riserva mistica del sublime*, «Itinera», 21, 2021.
- DE ANGELIS, ENRICO, *Simbolismo e decadentismo nella letteratura tedesca*, Bologna, Il Mulino 1987.
- DESIDERI, FABRIZIO, *1935-1936: Benjamin e Heidegger sull'opera d'arte*, «Studi Germanici», 29, 1991.
- DESIDERI, FABRIZIO, *I Modern Times di Benjamin*, in WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di FABRIZIO DESIDERI, Roma, Donzelli 2012.
- DI NOI, BARBARA, *Walter Benjamin*, Sanremo, Leucotea 2016.
- EILAND, HOWARD, JENNINGS, MICHAEL W., *Walter Benjamin. Una biografia critica*, Torino, Einaudi 2016.
- ENDE, MICHAEL, *Momo*, Milano, Longanesi 1993.
- ENGEL, MANFRED, *Franz Kafka: Modernism, Modernity, Myth and Religion*, in *A companion of world literature*, a cura di K. Seigneurie, vol. 5b, Hoboken, Wiley-Blackwell 2019.
- FABRIS, ADRIANO, *Essere e tempo di Heidegger. Introduzione alla lettura*, Roma, Carocci 2012.
- FÉDIER, FRANÇOIS, *La voce dell'amico. Sul prodigio dell'ascolto*, Milano, Marinotti 2009.
- GANCITANO, MAURA, COLAMEDICI, ANDREA, *La società della performance. Come uscire dalla caverna*, Roma, Tlon 2020.
- GANCITANO, MAURA, *Specchio delle mie brame. La prigionia della bellezza*, Torino, Einaudi 2022.
- GILLOCH, GRAEME, *Walter Benjamin*, Bologna, Il Mulino 2008.
- GUERRA, GABRIELE, IANNUCCI, GIULIA, (a cura di), *Ernst Jünger*, «Cultura tedesca», 65, 2023.
- GUERRI, MAURIZIO, (a cura di), *La Mobilitazione globale. Tecnica, violenza, libertà in Ernst Jünger*, Milano, Mimesis 2012.
- GURISATTI, GIOVANNI, *Scacco alla realtà. Dialettica ed Estetica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet 2012.
- HAN, BYUNG-CHUL, *Shenzai. Pensiero cinese e decreazione*, Milano, Nottetempo 2025.
- ID., *Del vuoto. Sulla cultura e filosofia dell'Estremo Oriente*, Milano, Nottetempo 2024.
- ID., *Infocrazia*, Torino, Einaudi 2023.
- ID., *La società senza dolore*, Torino, Einaudi 2022.

- ID., *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Torino, Einaudi 2022.
- ID., *Il profumo del tempo. L'arte di indugiare sulle cose*, Milano, Vita e Pensiero 2022.
- ID., *Solo ciò che è morto è trasparente*, in *Perché oggi non è possibile una rivoluzione*, Milano, Nottetempo 2022.
- ID., *La scomparsa dei riti*, Milano, Nottetempo 2021.
- ID., *Sano intrattenimento*, Milano, Nottetempo 2021.
- ID., *La società della stanchezza*, Milano, Nottetempo 2020.
- ID., *La salvezza del bello*, Milano, Nottetempo 2019.
- ID., *Eros in agonia*, Milano, Nottetempo 2019.
- ID., *L'espulsione dell'Altro*, Milano, Nottetempo 2017.
- ID., *Psicopolitica*, Milano, Nottetempo 2016.
- ID., *Nello sciame. Visioni del digitale*, Milano, Nottetempo 2015.
- HANDKE, PETER, *Saggio sulla stanchezza*, Milano, Garzanti 1991.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Essere e tempo*, a cura di ALFREDO MARINI, Milano, Mondadori 2012.
- ID., *L'origine dell'opera d'arte*, in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di VINCENZO CICERO, Milano, Bompiani 2002.
- ID., *Segnavia*, a cura di FRANCO VOLPI, Milano, Adelphi 2002.
- ID., *Paesaggio creativo. Perché restiamo in provincia*, in *Scritti politici (1933-1966)*, a cura di GINO ZACCARIA, Casale Monferrato, Piemme 1998.
- ID., *Lettera sull' "umanismo"* a cura di FRANCO VOLPI, Milano, Adelphi 1995.
- ID., *Che cos'è la filosofia?*, Genova, Il Melangolo 1981.
- ID., *Che cosa significa pensare*, Milano, SugarCo 1978.
- ID., *La questione della tecnica*, in *Saggi e discorsi*, a cura di GIANNI VATTIMO, Milano, Mursia 1976.
- HINDMAN, MATTHEW, *La trappola di internet*, Torino, Einaudi 2019.
- JÜNGER, ERNST, *Eumeswil*, Parma, Guanda 2001.
- ID., *Sul dolore*, in *Foglie e pietre*, Milano, Adelphi 1997.
- KAFKA, FRANZ, *Il castello*, in *Tutti i romanzi*, a cura di MAURO NERVI, Milano, Bompiani 2023.
- ID., *Lettere a Milena*, a cura di FERRUCCIO MASINI, Milano, Mondadori 2017.
- ID., *La preoccupazione del padre di famiglia*, in *Tutti i racconti*, a cura di ERVINO POCAR, Milano, Mondadori 1989.
- ID., *Indagini di un cane*, in *Tutti i racconti*, a cura di ERVINO POCAR, Milano, Mondadori 1989.
- KLEIN, NAOMI, *Doppio. Il mio viaggio nel Mondo Specchio*, Milano, La Nave di Teseo 2023.
- LATOUR, BRUNO, *Non siamo mai stati moderni*, Milano, Elèuthera 2009 (1991).
- LEHDONVIRTA, VILI, *Cloud Empires*, Torino, Einaudi 2023.
- LÖWY, MICHEL, *Segnalatore d'incendio. Una lettura delle tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*, Verona, Ombre Corte 2022.
- LUPERINI, ROMANO, *Dal modernismo a oggi*, Roma, Carocci 2018.
- MAGRIS, CLAUDIO, *L'indecenza dei segni*, in HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, Rizzoli 1988.
- MARTINA, SABRINA – PIAZZA, MARCO, *Introduzione*, in GIUSEPPE GIRIMONTI GRECO, SABRINA MARTINA, MARCO PIAZZA (a cura di), *Proust e gli oggetti*, Firenze, Le Càriti 2012.

- MATASSI, ELIO, *Franz Kafka, Walter Benjamin e la "verticalità" della musica*, in *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, a cura di GIOVANNI SAMPAOLO, Macerata, Quodlibet 2010.
- MAZZINI, SERENA, *Il lato oscuro dei social network*, Milano, Rizzoli 2025.
- MCBRIDE, PATRIZIA C., *The void of ethics: Robert Musil and the Experience of Modernity*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2006.
- MENEGHELLI, DONATA, *Il valore degli oggetti*, Milano, Nottetempo 2024.
- MEOLA, AMALIA, *Tra solidità ed evanescenza: borghesia e oggetti in The Years*, «Status Quaestionis», 12 (2017) url [https://rosa.uniroma1.it/rosao3/status\\_quaestionis](https://rosa.uniroma1.it/rosao3/status_quaestionis).
- MILLER, MICHAEL F., "Stop asking for Life to be a Poem". *On Cybernetic instrumentality*, «New Literary History», Spring 2023, pp. 1263-1270.
- ID., *Why Hate the Internet?: Contemporary Fiction, Digital Culture, and the Politics of Social Media*, «Arizona Quarterly», Fall 2019.
- MONTANELLI, MARINA, *Il palinsesto della modernità. Walter Benjamin e i Passages di Parigi*, Milano-Udine, Mimesis 2022.
- MORETTI, FRANCO, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (1994), Torino, Einaudi 2022.
- MOROZOV, EVGENY, *Internet non salverà il mondo*, Milano, Mondadori 2014.
- MUSIL, ROBERT, *L'uomo senza qualità*, a cura di ANITA RHO, Torino, Einaudi 1992.
- ID., *L'ingenuità della Rete. Il lato oscuro della libertà di Internet*, Torino, Codice 2019.
- ID., *Il giovane Törless*, Milano, Mondadori 1988.
- NELVA, DANIELA, *Robert Musil e il romanzo-saggio*, in *Il romanzo modernista europeo*, in TORTORA MASSIMILIANO, VOLPONE, ANNALISA (a cura di), *Il romanzo modernista europeo*, Roma, Carocci 2019.
- OLSON, LIESL, *Modernism and the Ordinary*, Oxford University Press, 2009.
- ORDÓÑEZ, VICENTE, *The Law above The Law: Benjamin and Kafka*, «Trans- Revue de littérature générale et comparée», 25, 2020.
- PIAZZA, MARCO, *Walter Benjamin tra redenzione e rammemorazione, via Proust*, in *The Quarrel between Poetry and Philosophy*, a cura di ALESSANDRA ALOISI e DANILO MANCÀ, «Odradek», 2, 2015, <https://odradek.cfs.unipi.it/index.php/odradek>.
- PICCHIONE, JOHN, *Il modernismo e il tempo: rivolgimenti concettuali identitari e formali*, «Acme», 2, 2015.
- PIETRANTONIO, VANESSA, *Imparare a vedere. Rilke interprete di Cézanne*, «CoSMo», 19 (2021), url <https://ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/6351>.
- PINOTTI, ANDREA, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi 2021.
- PLOTZ, JOHN, *Can the Sofa Speak? A Look at Thing Theory*, «Criticism», 1, 2005.
- POWELL, MATTHEW T., *Bestial Representations of Otherness: Kafka's Animal Stories*, «Journal of Modern Literature», 1, 2008.
- PROUST, MARCEL, *Il Tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. IV, a cura di LUCIANO DE MARIA, ALBERTO BERETTA ANGUISSOLA e DARIA GALATERIA, Milano, Mondadori 1993.
- REDI, CARLO ALBERTO, *Proust zoologo*, Roma, Carocci 2022.

- RILKE, RAINER MARIA, *Diario di Schmargedorf*, in *Diari*, a cura di NICOLETTA DACREMA, Milano, Mursia 1994.
- ID., *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Adelphi 1992.
- RONCAGLIA, GINO, *L'architetto e l'oracolo. Forme digitali del sapere da Wikipedia a ChatGPT*, Roma-Bari, Laterza 2023.
- RONDINI, ANDREA, *Dall'utopia alla crisi. La narrativa italiana contemporanea e le nuove tecnologie*, Roma, Carocci 2020.
- ROSA, HARTMUT, *Accelerazione e alienazione*, Torino, Einaudi 2015.
- SCHIAVONI, GIULIO, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino, Einaudi 2001.
- SCHOLEM, GERSCHOM, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, Einaudi 1980.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *La tempesta*, in *Teatro*, vol. V, Torino, Einaudi 1981.
- SOLLA, GIANLUCA, *Walter Benjamin*, Milano, Feltrinelli 2023.
- SPARVOLL, ELEONORA, *Marcel Proust e le virtù della ripetizione*, in TORTORA, MASSIMILIANO, VOLPONE, ANNALISA (a cura di), *Il romanzo modernista europeo*, Roma, Carocci 2019.
- SZONDI, PETER, *Speranza nel passato*, in BENJAMIN, WALTER, *Infanzia berlinese*, Torino, Einaudi 2007.
- TRAVERSO, ENZO, *Rivoluzione*, Milano, Feltrinelli 2023.
- TULATHIMUTTE, TONY, *Rifiuto*, Roma, e/o 2025.
- VAN DIJCK JOSÉ, POELL, THOMAS, DE WAAL, MARTIJN, *Platform society. Valori pubblici e società connessa*, Guerini, 2019.
- VON HOFMANNSTHAL, HUGO, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, Rizzoli 1988.
- ZENOBI, LUCA, «Non ho fiducia nelle lettere». Traduzione e scrittura epistolare in Kafka, in *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*, a cura di GIOVANNI SAMPAOLO, Macerata, Quodlibet 2010.
- ZUBOFF, SHOSHANA, *Il capitalismo della sorveglianza*, Roma, Luiss 2019.
- WILLIAMS, ERIC, *Cinema, food, and Desire: Franz Kafka's "Investigations of a Dog"*, «College Literature», 2007, pp. 92-124.



## PAROLE CHIAVE

Byung-Chul Han; Proust; Kafka; Musil; modernismo



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Rondini insegna Forme della comunicazione letteraria e Letteratura digitale presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università di Macerata. Si occupa di narrativa contemporanea, dei rapporti tra letteratura e cinema, letteratura e nuove tecnologie, con studi dedicati a P. Levi, N. Ginzburg, G. Celati, E. Trevi, F. Piccolo, V. Trevisan, W. G. Sebald, E. Carrère. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Dall'utopia alla crisi. La narrativa italiana contemporanea e le nuove*

*tecnologie*, Roma, Carocci 2020; *Le sceneggiature della scrittura. Emmanuel Carrère e il cinema*, «Status Quaestionis» 19 (2020), *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale*, «Status Quaestionis» 23 (2022), *Emmanuel Carrère e la vita al contrario*, «Ticontre» 19 (2023), *L'altrui mestiere. Racconti e saggi*, in *Primo Levi*, a cura di A. CAVAGLION, Roma, Carocci (2023); *Internato o espulso. Pratiche abitative in Works di Vitaliano Trevisan*, «Comparatismi» 9 (2024); *A good cry. I libri che fanno piangere*, «Comparatismi» 10 (2025).

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA RONDINI, *Modernismo letterario e pensiero antidigitale nella filosofia di Byung-Chul Han*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 25 (2024)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



## L'ARCHITETTURA NELL'OPERA DI FRANCESCO PECORARO

NICOLÒ CUDINI – *Università di Siena*

Dopo decenni di studio e di esercizio dell'architettura, Francesco Pecoraro esordisce a sessant'anni con i racconti di *Dove credi di andare* (2007): in quel momento lavora come urbanista per il Comune di Roma, dove aveva precedentemente ricoperto il ruolo di architetto. Sulla base della formazione e dell'esperienza professionale, l'articolo propone lo studio dei rapporti di parentela tra architettura e scrittura nell'opera di Francesco Pecoraro, soffermandosi soprattutto sui criteri estetici e sui dispositivi formali alla base della composizione delle opere, sui punti di contatto tra tessuto urbano e testo scritto, sui modi di intendere lo spazio fisico e lo spazio letterario. Il lavoro infine mira a far emergere l'intima concezione spaziale e a delineare una certa logica compositiva, un'*ars aedificandi*, attraverso la quale poter comprendere più nel profondo le forme e i significati dell'opera di Pecoraro.

After decades of architectural study and practice, Francesco Pecoraro made his literary debut at the age of sixty with the collection *Dove credi di andare* (2007). At the time, he was working as urban planner for the Municipality of Rome, where he had previously held the position of architect. Drawing on both his education and professional experience, this article explores the kinship between architecture and writing in Pecoraro's work. Particular attention is paid to the aesthetic criteria and formal devices underlying the composition of his texts, to the points of contact between urban fabric and written text, and to the ways in which physical and literary spaces are conceived. Finally, the article seeks to highlight the author's intimate spatial vision and to outline a specific compositional logic – an *ars aedificandi* – through which Pecoraro's forms and meanings may be more deeply understood.

### I

L'opera letteraria di Francesco Pecoraro ha ricevuto da parte della critica un interesse diffuso, dai racconti di esordio di *Dove credi di andare* (2007) fino al più recente *Solo vera è l'estate* (2023). Gli studi si concentrano sui diversi aspetti della sua opera, in alcuni casi con notevole lucidità e completezza, tuttavia non sempre sembrano tenere in considerazione un dato fondamentale: che Francesco Pecoraro nasce architetto e urbanista. Formatosi a Valle Giulia (Facoltà di Architettura dell'Università La Sapienza di Roma) durante i momenti più caldi del Sessantotto italiano, si è laureato nel 1971 con Ludovico Quaroni, di cui è stato assistente e collaboratore. Dopo una breve esperienza di docenza a contratto ha abbandonato l'accademia per dedicarsi all'esercizio della professione inaugurando così una carriera trentennale come architetto e

urbanista presso il Comune di Roma, lavorando alle sistemazioni nell'area del Centro Storico e, in seguito, occupandosi di Piano Regolatore.<sup>1</sup>

Questo lavoro intende offrire una prima lettura di alcuni tratti dell'opera letteraria di Pecoraro alla luce del suo lavoro di architetto,<sup>2</sup> riflettendo in particolare sui punti di contatto tra architettura e scrittura narrativa, sui dispositivi alla base della costruzione delle opere e sui modi di intendere lo spazio fisico e letterario.

## 2

Nel primo libro del *De architectura*, Vitruvio enuncia i tre criteri ai quali sono chiamate a rispondere le costruzioni umane: *firmitas* («solidità»), *utilitas* («comodità» o «funzionalità») e *venustas* («bellezza»). Il rapporto in cui sono enunciati i tre elementi è paritario, orizzontale. Certamente, l'ordine non è indifferente (anzitutto la *firmitas*: l'edificio deve stare in piedi), ma cia-

<sup>1</sup> Tra coloro che hanno seguito il percorso narrativo di Pecoraro si ricordano almeno Walter Pedullà, Filippo La Porta, Guido Mazzoni e Andrea Cortellessa. Di seguito alcuni riferimenti critici essenziali: ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Narratori degli anni Zero*, prefazione di WALTER PEDULLÀ, in «L'illuminista», 31-32-33, Roma, Ponte Sisto 2011; poi in *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a cura di A. CORTELLESA, Roma, L'Orma Editore 2014, v. pp. 674-700; FILIPPO LA PORTA, *Ricomporre il disordine. Le cronache dell'apocalisse quotidiana*, in *I dieci libri dell'anno 2008/2009. Scrittori e critici*, a cura di ALFONSO BERARDINELLI, Milano, Schweiler 2009, pp. 91-98; RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014; ID., *Francesco Pecoraro, Lo stradone*, in «Allegoria», XXXI, 80, 2019, url <https://www.allegoriaonline.it/1216-francesco-pecoraro-lo-stradone> (ultima consultazione 2 maggio 2025); GUIDO MAZZONI, GIANLUIGI SIMONETTI, *Francesco Pecoraro, Lo stradone: due recensioni*, in «Le parole e le cose», 21 maggio 2019, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=35680> (ultima consultazione 2 maggio 2025); GIULIO FERRONI, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma, Laterza 2010; DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet 2022 (2011). V. inoltre: ANDREA CORTELLESA, *Pecoraro l'Agonista*, in «Antinomie», 13 dicembre 2021, url <https://antinomie.it/index.php/2021/12/13/pecoraro-lagonista/> (ultima consultazione 2 maggio 2025); ID., *Lo stradone / Francesco Pecoraro, un'apocalisse lentissima*, in «Doppiozero», 4 maggio 2019, url <https://www.doppiozero.com/francesco-pecoraro-unapocalisse-lentissima> (ultima consultazione 2 maggio 2025); MARCO BELLARDI, DANIELE GIGLIOLI e GABRIELE PEDULLÀ, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 13 febbraio 2014, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=13823> (ultima consultazione 2 maggio 2025); EMANUELE ZINATO (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, progetto editoriale di PAOLO GROSSI, Roma, Treccani 2020; ISOTTA PIAZZA, *Forme ibride (web/volume) e i paradigmi della modernità: il caso Pecoraro*, in «Griseldaonline», vol. 19, 1, 2020, pp. 108-117, doi <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/10451>. L'opera di Pecoraro ha anche ricevuto diversi riconoscimenti: *Dove credi di andare* ha vinto il Premio Berto e il Premio Napoli ed è stato finalista al Premio Chiara. *La vita in tempo di pace* è vincitore del Premio Viareggio-Rèpaci, del Premio Volponi, del Premio Mondello e del Premio Dedalus-Pordenonelegge, entra nella cinquina del Premio Strega ed è finalista al Premio Bergamo. *Lo stradone* è finalista al Premio Campiello.

<sup>2</sup> Attualmente mancano lavori critici che affrontano organicamente l'argomento. Per un avvicinamento v. l'incontro *Tra letteratura e architettura. Incontro con Francesco Pecoraro*, con GUIDO MAZZONI e FRANCESCO PECORARO, Casa della Cultura di Viterbo, 16 giugno 2018, url <https://www.youtube.com/watch?v=gxxH8PTzIEM> (ultima consultazione 2 maggio 2025) e EMMANUELA CARBÉ, «Ponte e porta»: spazi di transito nella narrativa di Francesco Pecoraro, in *Geografie della modernità letteraria. Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015*, t. II, a cura di SIRIANA SGAVICCHIA e MASSIMILIANO TORTORA, Pisa, Edizioni ETS 2017, pp. 563-570. Sull'argomento v. anche ALESSANDRO MEZZENA LONA, *Francesco Pecoraro: Il mio sguardo di architetto sulla Città di Dio*, in «Arcanestorie.it», 3 settembre 2019, url <http://www.arcanestorie.it/2019/09/03/francesco-pecoraro-il-mio-sguardo-di-architetto-sulla-citta-di-dio/> (ultima consultazione 2 maggio 2025). Infine l'intervista *Dove credi di andare? La Roma di Francesco Pecoraro*, con FRANCESCO PECORARO e EMILIANO CERESI, all'interno del ciclo di incontri *Ora che ci penso. Grandi temi su cui non smettiamo di riflettere*, a cura di Lucy – Sulla Cultura e Biblioteche di Roma, Roma, 7 novembre 2024, url <https://www.youtube.com/watch?v=oOgjFmA3KFU> (ultima consultazione 2 maggio 2025).

scuno dei tre è indipendente: la disposizione degli spazi, ad esempio, che risponde all'intenzione d'uso (*utilitas*), non costituisce condizione sufficiente per garantire *firmitas* e *venustas*. Sarebbe inutile sottolineare il rispetto di cui ancora oggi gode questo principio nel mondo dell'architettura e la fortuna del trattato presso gli architetti di ogni epoca; più interessante invece riflettere su come la lezione vitruviana sia stata recuperata nel Novecento da Ludovico Quaroni (Roma, 1911-1987), di cui Pecoraro è stato allievo. Quaroni propone un'originale lettura della triade riconfigurandola in un assetto triangolare: alla base *utilitas* e *firmitas*, entrambe al servizio della *venustas*, punta del triangolo e sintesi delle prime due. I tre criteri non si soddisfano indipendentemente, è la perfetta coniugazione di «solidità» e «funzionalità» che determina la «bellezza». La forma di una costruzione risponde al principio estetico solo se opportunamente strutturata e d'utilità per la società cui è destinata.<sup>3</sup> Secondo tale lettura si è portati a pensare che le condizioni di funzionalità e solidità siano, quindi, di pari importanza, ma a uno sguardo più attento l'*utilitas* di un edificio (a che cosa serve) prevale sulla *firmitas* (che forma deve avere) e di conseguenza sul giudizio estetico: bello si dice di qualcosa che ha una forma adatta alla sua funzione, come già le teorie funzionaliste avevano insegnato.<sup>4</sup> Ciò significa ricercare l'essenzialità e la forma logica con l'intenzione di risolvere «i problemi massimi dell'architettura [...] nel più stretto spirito di necessità»,<sup>5</sup> ma vuol dire anche aprire l'architettura e l'urbanistica alla geometria, abbandonando la casualità per cercare la *ratio*.

Quaroni è stato un punto di riferimento fondamentale per la formazione di Pecoraro, tanto che nelle rare occasioni in cui ne parla lo riconosce come figura centrale del suo percorso: «Quello che il mio maestro ti dava, anzi, quello che emanava da lui, era un *metodo per pensare*».<sup>6</sup> Pecoraro interiorizza anche quell'attitudine mentale a tenere insieme aspetti sociali, storici, geologici, archeologici, oltre che prettamente architettonici e urbanistici, quel

<sup>3</sup> V. LUDOVICO QUARONI, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Milano, Mazzotta Editore 1977, p. 20.

<sup>4</sup> Si cita da ALBERTO SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, collaudo di FILIPPO TOMMASO MARINETTI, prefazione di LE CORBUSIER, Milano, Hoepli 1941 (1931), p. 20: «Si ammette che l'impiego di un materiale anche sceltissimo non basta ad assicurare la qualità né dell'oggetto d'arte né di quello utilitario soltanto. Questa qualità non può essere ottenuta qualora non si definisca chiaramente la nozione esatta del senso pratico di ogni oggetto, in modo che da tale nozione nasca la forma più propizia al suo carattere funzionale».

<sup>5</sup> Ivi, p. 44.

<sup>6</sup> FRANCESCO PECORARO, *Il mio maestro*, «Tash-blog», 27 gennaio 2006. Il blog non è più online, tuttavia la sua consultazione è ancora possibile grazie ai molti salvataggi effettuati dalla Wayback Machine di Internet Archive: l'archiviazione più recente di «Tash-blog» risale al 20 novembre 2011 ed è accessibile all'url <https://web.archive.org/web/20111201220008/http://tashtego.splinder.com/> (ultima consultazione 2 maggio 2025); in questo salvataggio l'ultimo post è *Qualità artistica e gravitazione universale* del 19 novembre 2011, poi pubblicato su rivista (F. PECORARO, *Qualità artistica e gravitazione universale*, «Le parole e le cose», 18 marzo 2014, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=14283> [11/24]). I successivi salvataggi della Wayback Machine registrano l'attività di altri due blog: «Tashtego», creato su Blogspot dopo la chiusura della piattaforma Splinder (url <https://tash-tego.blogspot.com>) e «TASH-BLOG 2.0», comparso nel 2021 su Wordpress.com (url <https://tashtegloblog.wordpress.com>). Il primo dei due ospita i post più recenti di «Tash-blog» (sostanzialmente relativi agli anni 2010-2011, con un anomalo salto al 2015); l'altro contiene otto nuovi post, scritti tra il 26 gennaio e il 24 febbraio 2021. Come si intuisce, «Tashtego» e «TASH-BLOG 2.0» risultano sostanzialmente trascurabili rispetto al monumentale «Tash-blog», su cui l'autore scrive incessantemente per almeno cinque anni.

modo di leggere la città che caratterizza il lavoro di Quaroni.<sup>7</sup> Inoltre, il magistero di Quaroni è evidente anche nella concezione dell'architettura, come dichiara esplicitamente in *Questa e altre preistorie* (2008):

Ciò (il manifestarsi estetico o *venustas*) può per l'architettura avvenire solo nel soddisfacimento dell'*utilitas* (funzione) e della *firmitas* (solidità). Uso le categorie vitruviane perché a mio avviso ancora (ma per quanto?) servono, sono utili, funzionano.<sup>8</sup>

Il concetto verrà ribadito più volte, nel blog e non solo, con la triade applicata a prodotti antropici<sup>9</sup> ma anche naturali.<sup>10</sup> Per tutti vale lo stesso principio: una forma è bella quando utile e robusta. È ciò che conclude anche il protagonista di *La vita in tempo di pace* nelle divagazioni estetiche sugli aerei mentre attende il volo che (non) lo riporterà a casa. Pensando allo *Spitfire*, si domanda ossessivamente (sei volte in poche pagine) perché ai suoi occhi gli aerei risultino dotati di valore estetico:

Testimonia il raggiungimento involontario della bellezza e della forza [...]. È lì tutto il Ben Fatto del Novecento, la forma perfetta nata dalla necessità di prevalere sul nemico. Ho letto che i progettisti volevano arrivare al «più piccolo e più semplice aereo da combattimento che si potesse costruire attorno al motore Rolls-Royce PV-12». Be', c'erano riusciti [...]. Era la bellezza preterintenzionale del Ben Fatto, raggiunta non per emozionare, ma per attaccare e difendersi, distruggere e fuggire.<sup>11</sup>

Lo *Spitfire* non è stato progettato per essere bello. Ciò nonostante, si dimostra dotato di valore estetico perché realizzato in perfetta sintonia e nel pieno raggiungimento dei propri scopi («attaccare e difendersi, distruggere e fuggire»). Lo scopo (*utilitas*) determina la struttura (*firmitas*) dell'oggetto, e

<sup>7</sup> Si pensi, per esempio, a LUDOVICO QUARONI, *Immagine di Roma, fotografie di Ludovico e Livio Quaroni*, Bari, Laterza 1969. Recentemente la celebre introduzione di Quaroni (*La porpora e l'oro*, ivi, pp. 1-7) è stata ripubblicata insieme a alcune fotografie in L. QUARONI, *Roma 1968. Testi di Francesco Pecoraro e Ludovico Quaroni*, Milano, Humboldt Books 2021. Il volume contiene anche uno scritto di Pecoraro composto per l'occasione (*La città precaria*, ivi, pp. 5-12) in cui deposita un ricordo del proprio maestro; si cita: «Del resto il Quaroni dei tardi anni Sessanta, cioè il Quaroni che conoscemmo noi che fummo suoi allievi, era così: un affabulatore rigoroso, un incrociatore di argomenti e di nozioni più diverse, un intellettuale incapace di restare nell'alveo della disciplina su cui si era formato senza traboccare, anche solo per pura curiosità (la curiosità non è mai pura) in altri ambiti e in altre culture – per esempio la sua grande autentica passione per la città e l'architettura islamica – da cui traeva continuamente spunti di riflessione a volte fulminanti e di cui poi, tra noi, si discuteva a lungo» (ivi, p. 8).

<sup>8</sup> F. PECORARO, [Senza titolo], «Tash-blog», 26 dicembre 2005. Il testo confluisce in *Delimitare e abitare*, in ID., *Questa e altre preistorie*, Firenze, Le Lettere 2008, pp. 39-41: 41.

<sup>9</sup> Come attrezzi e oggetti in senso lato: per gli attrezzi v. ID., [Senza titolo], «Tash-blog», 10 marzo 2010; mentre per la seconda categoria un esempio è contenuto in ID., *La base svedese (seconda parte)*, «Tash-blog», 5 gennaio 2006. Particolarmente efficace anche la riflessione sul *giubbotto multitasche* nell'omonimo capitolo di *Lo stradone*, cfr. ID., *Lo stradone*, Milano, Ponte alle Grazie 2019, pp. 354-366: 359-360.

<sup>10</sup> Per esempio lo scheletro umano in ID., *Ossa*, «Tash-blog», 5 maggio 2008. Alcuni stralci di questo post sono stati evidentemente ripresi e rielaborati per la stesura del capitolo *Crani*, all'interno di ID., *Lo stradone*, cit., pp. 320-329: 326-327.

<sup>11</sup> ID., *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie 2013, pp. 72-74.

il suo soddisfacimento assicura la *venustas*.<sup>12</sup> La relazione tra triade vitruviana e opera letteraria non si esaurisce nella tematizzazione più esplicita ma agisce anche nella concezione della scrittura. In più di un'occasione Pecoraro è intervenuto sul tema formulando l'analogia tra testo e edificio, un confronto che in questa sede si intende alimentare. Le prime testimonianze si rintracciano su «Tash-blog»<sup>13</sup> nel 2006, un anno prima dell'esordio letterario, e vengono riprese dieci anni dopo, quando l'architetto ormai scrittore è chiamato a pronunciarsi sul rapporto tra *Letteratura e web*:

In qualche modo in letteratura, adesso non voglio fare l'architetto ma un po' lo faccio, si può trasporre la triade vitruviana, nel senso della *firmitas*, cioè della solidità del costruito, l'*utilitas*, cioè il fatto che questa cosa abbia dei contenuti e che sia in qualche maniera interessante, [...], e la *venustas* cioè lo stile, [...] cioè la bellezza che in architettura è una cosa assolutamente astratta.<sup>14</sup>

Ma tra i principi architettonici che Pecoraro prova a tradurre nella costruzione del testo, la triade vitruviana non è il solo. Nell'affidare a «Tash-blog» una riflessione sull'architettura cita un passo da *Una vita da architetto* in cui Giorgio Grassi sogna «un'architettura fatta solo di cose necessarie [...], di cose concrete e vere, immediatamente comprensibili perché rispondenti soltanto al loro scopo»;<sup>15</sup> utopia apertamente condivisa da Pecoraro, che chiosa: «è interessante il significato che il brano può assumere sostituendo al termine "architettura" il termine "scrittura"».<sup>16</sup> Agli inizi della carriera da scrittore (l'anno precedente aveva pubblicato *Dove credi di andare*, a breve sarebbe uscito il volume *Questa e altre preistorie*), Pecoraro immagina di sovrapporre

<sup>12</sup> In una serie di appunti inediti risalenti al 1999, Pecoraro appunta considerazioni molto simili che anni dopo confluiscono nel romanzo, cfr. Fondo Francesco Pecoraro, Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta degli autori moderni e contemporanei, Università di Pavia, *variez.doc*, nota dell'8 settembre 1999, cit. in EMMANUELA CARBÉ, *Digitali d'autore. Macchine, archivi, letterature*, Firenze, University Press-USiena Press 2023, pp. 154-155, doi <https://doi.org/10.36253/979-12-215-0023-3>. Sugli aerei v. anche le considerazioni pubblicate in F. PECORARO, *Sessant'anni di guerra*, «Tash-blog», 4 agosto 2006; ID., [Senza titolo], «Tash-blog», 16 novembre 2009.

<sup>13</sup> ID., *Abitare un testo*, «Tash-blog», 11 marzo 2006; da cui si cita: «La triade vitruviana che cito spesso, qui e altrove, *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, vale a dire solidità strutturale, funzionalità (cioè scopo) e bellezza, funziona anche per un testo. La maggior parte dei testi che leggiamo, di cui ci serviamo, che noi stessi scriviamo, non contemplano la *venustas*, non sono stati costruiti per piacere, ma solo per comunicare dati. La maggior parte dei testi del mondo possiede solo una struttura e uno scopo. E già scrivere contemplando solo due delle tre categorie vitruviane è un bel problema: costruire una struttura perfettamente e organicamente adatta allo scopo è già di per sé una cosa ardua, ed è il motivo per cui spesso mi capita di stare mezza mattinata su una lettera di lavoro lunga 8 righe. Perché anche il testo di quella lettera dovrà essere abitabile, avere una porta, un vestibolo, delle stanze, un'uscita [...]. Quando entra in gioco la *venustas*, la bellezza, le cose si complicano ulteriormente, perché la bellezza a mio modo di vedere non può darsi come unico scopo di un testo: ci deve sempre essere un'*utilitas*, uno scopo, un contenuto da comunicare e ci deve essere qualcosa che sorregga il tutto, una struttura dotata di *firmitas*, cioè solida».

<sup>14</sup> Dall'incontro *Letteratura e web*, con FRANCESCO PECORARO, GILDA POLICASTRO, CLELIA MARTIGNONI e EMMANUELA CARBÉ, Università di Pavia, 31 marzo 2016, url <https://youtu.be/uMcRAnuJNxo> (ultima consultazione 2 maggio 2025), in E. CARBÉ, *Digitale d'autore*, cit.

<sup>15</sup> GIORGIO GRASSI, *Una vita da architetto*, Milano, Franco Angeli 2008, p. 29; in F. PECORARO, *Grassi, Herzog & de Meuron*, «Tash-blog», 28 luglio 2008.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

la scrittura ai dogmi dell'architettura: estendendo le riflessioni di Grassi, viene immaginata come «alla portata di tutti», «evidente di per sé» e «al servizio di nessuno». Una scrittura, insomma, che tende all'assolutezza della costruzione logica rifiutando la forma *a priori*.

Pecoraro, inoltre, riflette sui punti di contatto tra architettura e scrittura anche quando lavora a un intreccio: il tessuto urbano per l'architettura – con particolare riferimento alla sua declinazione di urbanistica – e il testo per la scrittura. Un legame ricordato dall'etimologia, *textus*, comune a entrambe le discipline, che vanno di pari passo anche nei modi di organizzare formalmente i rispettivi “tessuti”: autentici linguaggi compositivi produttori di significato. Si pensi ad esempio a *Forma urbis & forma mentis*, l'ottava prosa di *Questa e altre preistorie*, in cui Pecoraro paragona la *dispositio* del tessuto urbano del Quartiere della Vittoria, Roma, a quella di un testo scritto:

Nel mio quartiere di nascita domina la composizione ipotattica, perché quasi tutte le strade e gli edifici sotto-stanno alla dominanza dello spazio centrale, dove, secondo il modello della Parigi di Hausmann, tutto converge. Ma più in là, allontanandosi dalla forza gravitazionale di questo centro, vuoto e disutile se non come generatore di forma, ci trovi aree paratattiche, dove regna una maglia regolare e gli isolati si allineano uno via l'altro, come in un elenco. Non so dove, nel mio quartiere di nascita, si potrebbe affermare che il tessuto si declina secondo un sistema di relazioni riconducibile alla forma sintattica del discorso, cioè capace di produrre significato, né saprei dire quando e dove la forma della città produca da sola (cioè unicamente in virtù della propria struttura) significato, né in quale lingua parli, né di quale significato possa trattarsi.<sup>17</sup>

In urbanistica il tessuto è un concetto opposto a quello di monumento, o *unicum*, vale a dire quel luogo cui viene riconosciuta una qualche rilevanza semantica. Sono *unica*, ad esempio, gli oggetti urbani che nelle cartine si troverebbero segnalati come ‘luoghi di interesse’. Tutto il resto, la città nel suo normale svolgersi, è *continuum*, cioè tessuto: ciò per chi vi abita o transita probabilmente rappresenta una parte trascurabile, ma è ciò che in realtà le conferisce carattere. Il *textus* dell'urbanista diventa un tessuto e un intreccio di elementi che, se organizzati con logica, valgono al pari delle parole di un testo per lo scrittore. Nello specifico, le modalità di *dispositio* descritte sono tre: ipotassi, paratassi e sintassi. La prima crea rapporti di subordinazione tra le proposizioni di un periodo o gli elementi di una città. La paratassi, invece, instaura rapporti di equivalenza, di parità: è il modello degli isolati statunitensi o del quartiere Prati di Roma. Pecoraro riflette infine sulla sintassi, che in urbanistica assume un significato tipico, più complesso dei due precedenti: è un modello che mette in relazione gli elementi nello spazio della città, creando una sequenza urbana in grado di stimolare un'esperienza percettiva intensa e complessa. La disposizione sintattica genera discorso, produce significato, crea soggezione in chi vi transita. È quanto succede a Antonella, la protagonista di *Antonella ti amo*, l'ultimo racconto della silloge *Camere e stanze* (2021), che quotidianamente attraversa la sequenza sintattica “via Flaminia - piazzale Flaminio - porta Flaminia - piazza del Popolo”, trovandosi quindi di

<sup>17</sup> F. PECORARO, *Forma urbis & forma mentis*, in ID., *Questa e altre preistorie*, cit., pp. 46-47. Il brano è frutto del rimaneaggiamento di un omonimo post uscito su «Tash-blog» il 20 aprile 2007.

fronte al tridente di via del Corso, bisettrice di via di Ripetta, a ovest, e di via del Babuino, a est. Il percorso urbanistico che la protagonista compie ogni giorno agisce sulla sua percezione della città e, interiormente, del proprio sé; il passaggio in quei luoghi simboleggia la trasformazione della ragazza con un passato da borgatara di Prima Porta alla donna raffinata che lavora in una ricercata galleria d'arte di via del Babuino:

Attraversa questo nulla, che marca il prima dal dopo [...], dove lei è un'altra Antonella, che tutti i giorni prende forma qui, durante l'Attraversamento.<sup>18</sup>

L'«Attraversamento», con l'iniziale maiuscola usata spesso da Pecoraro per marcare la carica simbolica di alcune parole, avviene all'interno di spazi urbani su cui Pecoraro deve aver riflettuto molto. Il fascino che subisce dalle marche cinquecentesche della pianta della città<sup>19</sup> – il sistema a tridente, cioè con tre assi viari che partono dallo stesso punto, è una di queste – e la sistemazione di piazzale Flaminio, opera di cui si è occupato come architetto per il Comune, fanno di piazza del Popolo uno dei luoghi privilegiati della Roma di Pecoraro.

### 3

Il 29 maggio 2015 era un venerdì e l'orologio dell'ingegnere Ivo Brandani segnava le dieci e un quarto. In quel momento i suoi pensieri si soffermano sul valore estetico degli aerei – come ricordato poco sopra – e giungono per associazione di idee agli attentati terroristici dell'11 settembre, interrogandosi sulle modalità del crollo:

I crolli moderni sono diversi da quelli antichi, in quei mucchi di pietre riconosci gli elementi che componevano gli edifici... Il tempio greco è un insieme di pezzi autonomi, li puoi considerare come parti, ma anche come interi, cioè con una loro dignità e compiutezza formale che persiste anche dopo un crollo: basi, capitelli, rocchi di colonne, architravi... Invece quando collassa un edificio moderno è il massimo della forma che precipita nel massimo dell'informe, nel caos, nello sfasciume più triste e senza vie di mezzo. Niente è più riconoscibile, recuperabile.<sup>20</sup>

Insistendo sull'analogia tra opera letteraria e edificio, ci si potrebbe chiedere quali siano le tecniche e i materiali da costruzione di uno scrittore, nella fattispecie di Pecoraro, e come avvenga la fase compositiva delle opere. O viceversa, in caso di crollo dell'impalcatura formale, se l'opera precipiterebbe nell'informe o si salverebbero dei frammenti autonomi. L'ipotesi è certamen-

<sup>18</sup> ID., *Antonella ti amo*, in ID., *Camere e stanze*, Milano, Ponte alle Grazie 2021, p. 440.

<sup>19</sup> Già tratto di interesse per il suo maestro Quaroni. A tal proposito si rimanda a L. QUARONI, *Immagine di Roma*, cit.; ma v. anche la puntata *In difesa di – Ludovico Quaroni e il Tridente di piazza del Popolo* del programma televisivo RAI di Anna Zanoli trasmesso nel 1974, url <https://youtu.be/CZ-S6Mszgogw?si=aFhdPFJKDsX4oyEx> (ultima consultazione 2 maggio 2025).

<sup>20</sup> F. PECORARO, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 78.

te stravagante, eppure induce a riflettere criticamente sui modi di scrittura di Pecoraro, cominciando dai primi tentativi fino all'allestimento delle opere.

Il rapporto di Pecoraro con la scrittura passa attraverso la mediazione del digitale e del web.<sup>21</sup> Benché vi siano testimonianze sull'uso del supporto cartaceo,<sup>22</sup> la pratica è stata facilitata e incentivata dall'utilizzo di programmi di videoscrittura. L'immediatezza e la libertà del computer, per un autore come Pecoraro, ha determinato la produzione di un'ingombrante mole di appunti e testi, brani che dal 2005 hanno affollato la pagina web del suo blog personale. La scrittura diventa da quel momento non più soltanto virtuale, dunque facilmente modificabile, liquida, ma grazie alla rete anche istantanea, nella pubblicazione e nella ricezione dei lettori. Pecoraro pubblica su «Tash-blog» a cadenza quasi quotidiana e a qualsiasi ora della giornata: un uso che permette di considerare il blog al pari di uno *Zibaldone* o di un diario virtuale (e pubblico), un *corpus* dal carattere frammentario e vario, nonché multimediale, a un primo tentativo di difficile catalogazione.<sup>23</sup> E tuttavia, questo *modus operandi* ha rappresentato per Pecoraro un apprendistato letterario e continua a essere una prassi adottata dallo scrittore. Alle spalle delle opere esiste una pratica di stesure brevi, spesso di circostanza, di appunti, frammenti: spunti che si trasformeranno in nuclei narrativi e passaggi che costituiranno, rimaneggiati e ampliati, brani di romanzi. Il segno dell'intensità di un simile lavoro di retrobottega è visibile nell'ampiezza e nella complessità dell'archivio digitale di Pecoraro, oggi conservato al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia e composto da oltre 43 mila file<sup>24</sup>. Esso rappresenta un prezioso strumento per gli studi critici sull'autore, soprattutto per l'analisi genetica della sua opera. Già Carbé in *Digitale d'autore* ha tentato un primo attraversamen-

<sup>21</sup> Si cita dall'intervista a Francesco Pecoraro a cura di Andrea Taccani (UCampus, Università di Pavia), in occasione dell'incontro *Scusi, lei lo scriverebbe un romanzo con il computer? Tempo di libri*, Milano, 12 marzo 2018, url <https://youtu.be/4njN3wwXPGo> (ultima consultazione 2 maggio 2025): «Il web è stato molto importante, non esisterei come scrittore se non esistesse il web: per me è stata una palestra fondamentale, mi ha aiutato a fluidificare la scrittura, a renderla veloce, disinibita, a staccarla definitivamente dalla nozione liceale che ancora ne avevo. [...] Per quanto mi riguarda, il mezzo tecnico è stato decisivo: sia il computer che il web hanno rappresentato un passo importante rispetto alla macchina da scrivere: con questa incidi lettera per lettera, con il computer è come scrivere sull'acqua, cancelli, rifai, sposti, sperimenti, butti».

<sup>22</sup> V. nota precedente. Come nella scrittura, è interessante notare che il passaggio dalla carta allo schermo, dall'analogico al virtuale, abbia segnato un cambiamento anche nel modo di intendere l'architettura; si cita da Pecoraro: «Nella disciplina cui precedentemente mi dedicavo anima e corpo ero in tutto e per tutto un uomo del Novecento: carta e matita, carta e penna, carta e china, carta stampata, carta da riempire lentamente di linee e simboli, colori, tratteggi, cifre parole indicazioni», in F. PECORARO, *In quanto scrittore sono un prodotto (e una vittima) del web... e ora devo difendermi*, in «iLLibraio.it», 13 novembre 2014, url <https://www.illibraio.it/news/dautore/pecoraro-in-quanto-scrittore-sono-un-prodotto-e-una-vittima-del-web-e-ora-devo-difendermi-8209/> (ultima consultazione 2 maggio 2025). Sull'argomento Pecoraro si è pronunciato anche nelle righe di «Tash-blog», da cui si cita: «Rammento quando ancora si disegnava [...]. Ciò che serviva per il mondo fisico si progettava nel mondo fisico. Non esistevano passaggi virtuali, simulazioni tridimensionali, modellistica in 3D, rendering, disegni in formato vettoriale concepiti "al vero", cioè a scala 1:1 [...]. Si disegnava restando nel mondo, mentre oggi chi disegna al computer è una monade silenziosa e solitaria: il procedimento si mangia tutta la percezione e l'attenzione e la comunicazione con l'ambiente circostante. Tutto nasce e si risolve lì dentro», in ID., *Le notti del disegno*, «Tash-blog», 24 gennaio 2007.

<sup>23</sup> Sulla frammentarietà e la fluidità delle forme diaristiche novecentesche si veda ANDREA CORTELLESA, *Caetera desiderantur, l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani*, in *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di IDOLINA LANDOLFI, Scandicci, La Nuova Italia 1996, pp. 77-106.

<sup>24</sup> Per la descrizione dell'archivio, acquisito nel 2015 dall'Università di Pavia, si rimanda a E. CARBÉ, *Digitale d'autore*, cit., pp. 86-92, 121-130.

to dell'archivio: l'immagine del tavolo di lavoro ibrido dello scrittore è piuttosto complessa e composta da una grande quantità di materiali avantestuali. Nelle sue riflessioni Carbé rintraccia i nuclei di scrittura da cui sarebbero poi nate le prime opere dell'autore: per *La vita in tempo di pace*, ad esempio, tra i principali nuclei avantestuali compare un romanzo inedito del 1993 e diversi appunti del 1999. È certo che indagini di questo genere siano possibili anche su altre opere, come ad esempio per *Lo stradone*, nell'allestimento del quale, dichiara l'autore stesso, «il procedimento di scrittura a brani si estremizzò fino al punto che non credevo di poterne fare un libro».<sup>25</sup>

Pecoraro lavora con blocchi di scrittura concepiti come autonomi, poi aggregati in fasi successive, durante le quali avviene un lavoro di riscrittura:

Dal punto di vista tecnico, vorrei tanto essere uno scrittore che comincia dalla prima parola e finisce con l'ultima [...], e invece purtroppo questa cosa non mi riesce. Scrivo per moduli – a meno che non sia un racconto, i racconti non li scrivo per moduli –, non sono nemmeno capitoli, sono moduli, che a loro volta andranno a comporre i capitoli. Perché i moduli? Di un certo argomento non posso scrivere in qualsiasi momento, a me non basta sedermi [e scrivere]. Per questo non mi ritengo uno scrittore professionale, perché uno scrittore professionale è uno scrittore che si siede a tavolino, riprende il lavoro del giorno prima [...] e tira giù il testo, che sia bello o che sia brutto – poi lo correggerà, lo cambierà, lo butterà – ma la sua disciplina, il suo compito è quello. Io sono uno scrittore di altro genere, insomma, per questo che poi fatico anche a definirmi scrittore. Se mi capita che di una certa cosa ho voglia di scriverne, in genere giro con il tablet e lo scrivo lì. Dopodiché mi spedisco questi file e li inserisco – o non li inserisco – nel testo che sto scrivendo, o comunque li raggruppo per directory. A un certo punto sotto la grande directory [...] io ho tutta quanta una serie di sottodirectory, che riguardano vari argomenti [...], in cui ci sono questi moduli e il mio compito è prendere quei moduli, comporli, buttare quelli che non mi piacciono.<sup>26</sup>

Queste riflessioni, che risalgono al 2018 quando l'autore stava lavorando sul romanzo *Lo stradone*, sono decisive per la comprensione del metodo di scrittura di Pecoraro. È facile immaginare che per un determinato argomento esistano numerosi testi scritti in momenti diversi, eppure molto simili tra loro (cosa che giustificherebbe la ripetizione di brani presente nelle opere). Dalla composizione di questi moduli, cioè di frammenti di scrittura, e dall'integrazione di altri testi riscritti per esigenze di organicità o di poetica, prende

<sup>25</sup> GIACOMO RACCIS, *Fuori dagli schemi 12 – Francesco Pecoraro*, «La balena bianca», 21 giugno 2021, url <https://www.labalena Bianca.com/2021/06/21/fuori-dagli-schemi-12-francesco-pecoraro/> (ultima consultazione 2 maggio 2025).

<sup>26</sup> Intervista a Francesco Pecoraro a cura di A. Taccani, *Scusi, lei lo scriverebbe un romanzo con il computer? Tempo di libri*, cit. L'impossibilità di aderire alla disciplina dello «scrittore professionale» è stata ribadita da Pecoraro in un post sul suo profilo X (ex Twitter) prima del recente abbandono della piattaforma: «Davvero non so come fanno gli scrittori che arrivano, si siedono e si mettono a scrivere» (post del 29 maggio 2024, pubblicato alle ore 15:12). Sull'attività dello scrittore nello spazio virtuale dei social v. MARIA TERESA CARBONE, *Perché sono su Instagram/1. Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 15 febbraio 2018, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=33534> (ultima consultazione 2 maggio 2025); e ANDREA LOMBARDI, *Scrittori e Facebook/1. Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 8 febbraio 2016, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=24083> (ultima consultazione 2 maggio 2025).

forma l'opera. Un principio, quello modulare, che Pecoraro non applica soltanto alla composizione letteraria ma che, prima ancora, ha adottato nei suoi lavori di architetto. A titolo di esempio si riporta un caso del 1977, in cui Pecoraro elabora una proposta di unità residenziali temporanee dal nome di «*Vagamente vagabonda*».<sup>27</sup> Il progetto si basa sulla combinazione di tre tipologie di moduli prefabbricati, che permettono di elaborare appartamenti ottenendo diverse configurazioni.<sup>28</sup> La logica compositiva del progetto agisce su due livelli: il primo, più semplice, è quello della forma dei singoli appartamenti e prevede quattro combinazioni che vengono chiamate, sulla base del numero massimo di posti letto ricavabili, 2L, 4La, 4Lb e 6L; l'altro livello, più complesso, riguarda l'associazione delle tipologie di appartamento, possibile grazie all'incastro della forma delle singole piante. Realizzare un'opera architettonica attraverso la composizione di moduli equivale a pensare un intero come un insieme più o meno organico di parti. Tornando al brano sull'11 settembre (v. *supra*, p. 7), esse possono essere autonome come nell'esempio del «tempio greco» o, al contrario, mescolarsi perdendo l'originaria indipendenza come nel secondo caso, «l'edificio moderno».

Anche Robert Venturi descrive l'unitarietà della composizione architettonica come la risultante delle caratteristiche specifiche delle singole parti. Queste possono essere autonome oppure piegate agli scopi dell'intero, ma sempre sono subordinate a un'idea complessiva di unità. È la mutuazione dei concetti di Wölfflin di «unità unificata» del Barocco, in contrasto con quella «multipla» del Rinascimento: la prima deforma le singole parti per servire l'unitarietà del tutto mentre l'altra garantisce uno statuto di indipendenza alle sue componenti pur disponendole in un'ottica d'insieme coeso.<sup>29</sup>

Per riallacciarsi alla riflessione sull'*ars aedificandi* avviata all'inizio del paragrafo, si potrebbe concludere che i materiali da costruzione del cantiere Pecoraro siano da immaginare come un cumulo di moduli di scrittura, tanti blocchi prefabbricati che, uniti da parti di raccordo scritte da zero e limati grazie a brani appositamente rimaneggiati, generano una struttura più complessa.

Presupponendo che quei brevi tessuti di parole che si sono indicati come moduli mantengano sempre e comunque una certa forma di autonomia, parrebbe che il modo in cui sono stati composti all'interno dei romanzi *La vita in tempo di pace* e *Lo stradone* sia differente. Le due opere esprimono una

<sup>27</sup> CLAUDIO DEL MORO, FRANCESCO PECORARO e ROBERTO VENEZIANI, *Vagamente vagabonda* in *Proposte di realizzazione di residenze temporanee. Concorso pubblico indetto dal Consorzio regionale I.A.C.P. Emilia Romagna*, inserto speciale di «Edilizia Popolare», 1977. Il progetto è stato escluso dalla graduatoria, si cita, «per motivi burocratico-amministrativi». Tuttavia, in virtù della menzione speciale ricevuta dalla Commissione, il contributo è stato pubblicato sulla rivista.

<sup>28</sup> Si cita da CLAUDIO DEL MORO, FRANCESCO PECORARO e ROBERTO VENEZIANI, *Un sistema di prefabbricazione integrale per alloggi mobili*, in «Acciaio – Rivista mensile del CISIA», n. 1, 1978, pp. 7-10: 7: «Tale proposta è basata sullo studio di tre moduli tridimensionali prefabbricati, montabili e smontabili, realizzati in fabbrica, completi degli impianti e delle finiture: modulo "A" di 2,50 x 7,40 m (dimensioni esterne) comprendente un ambiente letto, un bagno completo, un ambiente cucina; modulo "B" di 3,00 x 4,90 m per l'ambiente di soggiorno e ingresso; modulo "C" di 2,50 x 7,40 m comprendente un ambiente letto, un ripostiglio-guardaroba, un angolo pranzo-studio oltre a due armadi a muro». Per le immagini si veda STEFANO MARCHIGIANI, «Case parcheggio»: un contributo alla politica del rinnovo urbano?, in «Modulo», n. 3, 1978, pp. 247-255: 250-255.

<sup>29</sup> ROBERT VENTURI, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art 1977 (1966), trad. it. RAFFAELE GORJUX e MARGHERITA ROSSI PAULIS, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, introduzione di VINCENT SCULLY, Bari, Edizioni Dedalo 1991 (1980), pp. 107-108.

risultante di unitarietà quasi antitetica, data dalla tensione che le singole parti scaricano sull'intero. La struttura di *La vita in tempo di pace* – presto si vedrà più da vicino – rende il romanzo piuttosto organico e coeso. Vi si potrebbe provare a sovrapporre la visione «unificata» dell'insieme, in cui le spinte delle singole parti si piegano alla realizzazione di un'unità verso la quale ciascuna tende. Il processo ricorda lo studio di Venturi dell'esemplare chiesa di Birnau, in Baviera, e in particolare le riflessioni sull'interno, dove sono presenti elementi asimmetrici inflessi verso l'altare centrale che compongono un movimento d'insieme complessivamente simmetrico.<sup>30</sup> Diversamente, *Lo stradone*, con i suoi quaranta brani-capitoli disposti in una successione logico-cronologica più lasca e, soprattutto, ciascuno dei quali leggibile in modo autonomo senza significativi problemi di comprensione, sembrerebbe restituire un carattere generale molto più vicino alla rinascimentale «unità multipla». Ciò non significa, tuttavia, che ogni capitolo del romanzo rappresenti un modulo di scrittura a sé stante: in molti punti, infatti, sono evidenti spazi bianchi a dividere porzioni di testo, alcune delle quali con margini più stretti: indizi che lasciano intendere la volontà di isolare frammenti forse provenienti da moduli di scrittura diversi.

Nonostante sia certo che Pecoraro conosca bene la lezione venturiana,<sup>31</sup> sarebbe erroneo applicare con automatismo le categorie di Venturi-Wölfflin ai due romanzi. Tuttavia, la suggestione permette di comprendere meglio le tecniche di composizione di Pecoraro, un'*ars aedificandi* basata principalmente sul recupero di materiale eteroclitico in forma di frammenti, preparati di getto e spesso ripetuti, saldati a parti scritte *ex novo* per appianare le eterogeneità, armonizzando e ricucendo quei moduli che nel frattempo l'autore deve aver revisionato o riscritto<sup>32</sup>. Un lavoro che si sostanzia strutturalmente nel rapporto osmotico tra la parte e l'intero, il frammento e il tutto, temi che è lecito pensare provengano dalle letture di architettura, come è certo nel caso di Venturi.

Come si è visto, non sfugge a questa logica l'*iter* che anche *La vita in tempo di pace* ha percorso per raggiungere la forma attuale. L'insieme di brani che avrebbero dovuto riunirsi sotto il nome di *Spitfire* aveva bisogno di una logica interna capace di abbracciarne l'estensione e le aspettative: si figurava infatti un romanzo di ampio respiro per qualità (la cartella che ospita il pri-

<sup>30</sup> «L'interno della chiesa di Birnau in Baviera, invece, rivela diverse inflessioni orientate verso l'altare [...]; le statue e la moltitudine di elementi frammentari degli altari laterali sono parti inflesse, asimmetriche nella forma e tuttavia simmetriche nella posizione, che si integrano a un insieme simmetrico. Questa subordinazione delle parti corrisponde al concetto espresso da Wölfflin dell'"unità unificata" del Barocco», *Ibidem*. Sulla provenienza della parola «inflessione» il rimando è a ARTHUR TRISTAN EDWARDS, *Architectural Style*, London, Faber and Gwyer 1926.

<sup>31</sup> Da Venturi Pecoraro trae uno dei nodi centrali del suo pensiero sull'architettura: «In un suo acuto libretto, non ancora tradotto in italiano (*Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966), Robert Venturi afferma ad un certo punto che l'architettura si manifesta tutte le volte che si verifica un passaggio di stato interno-esterno e viceversa», da FRANCESCO PECORARO, *Note sulla figurazione dello spazio quotidiano. Casa*, in «Controspazio», XI, nn. 1-2, 1979, pp. 64-68: 64.

<sup>32</sup> Un'ulteriore riprova di ciò nell'intervento di Pecoraro in occasione del seminario *Letteratura e web*, cit., da cui si cita un estratto: «I miei libri precedenti [la dichiarazione è del 2016], tranne il primo, sono stati tutti anticipati da elaborazioni in rete. Erano riflessioni che poi sono state riprese in maniera anche inconscia, nel senso che una cosa che ho scritto sul libro l'avevo già scritta in altra forma, più volte magari, in altri luoghi [...]. Dopodiché il lavoro che ho fatto è stato quello, andando a recuperare i materiali che avevo messo in rete e che possedevo, di ricostruirli, di portarli a casa, ricomporli, costruendo gli elementi mancanti che servivano alla struttura complessiva».

mo nucleo di materiali era denominata *Grande romanzo italiano*) e per quantità.<sup>33</sup> Inoltre, si tratta del primo romanzo di un autore che fino a quel momento si era misurato con forme narrative brevi (le prose di *Questa e altre preistorie*, i racconti di *Dove credi di andare* e i versi di *Primordiale vertebrale*). Durante il processo di costruzione dell'opera, l'organismo narrativo necessitava di uno scheletro per stare in piedi. Per *La vita in tempo di pace* è nata prima l'*utilitas* – in un certo senso il contenuto, la narrazione – della *firmitas*, cioè della struttura dentro cui incamerare la materia letteraria; prima i materiali da costruzione, poi l'ordine in cui disporli:

Non avendo una formazione letteraria, se non grazie alle letture di piacere [...], non avevo neanche un'idea strutturale di come si costruisce un romanzo. Perciò me la sono dovuta prendere dall'architettura, e neanche dall'architettura moderna, ma dall'architettura antica.<sup>34</sup>

Nell'intervista a Raccis lo scrittore spiega di aver restituito la struttura della facciata di un tempio dorico («di cui sono un appassionato ammiratore», confessa) attraverso la divisione in capitoli del romanzo: alla base uno stilobate rappresentato dal *Prologo* in cui viene anticipato che Ivo Brandani morirà a causa di un'ameba inalata in Egitto, la *Naegleria fowleri*. Su di esso si innalzano le colonne del tempio, cioè i capitoli che ripercorrono a ritroso il passato del protagonista, tutti occupanti le sedi pari. Essi sono *Monzone*, *Il senso del mare*, *Sofrano*, *Ponte e porta*, *Il motore immobile*, *La Città di Dio* e *Buca di Bomba*. Come nella facciata di un tempio le colonne sono separate dall'intercolunnio, così i capitoli 'pieni' si alternano a degli spazi di 'vuoto', ovvero gli otto capitoli in cui si manifesta il magmatico flusso di pensieri dell'ingegner Brandani nell'attesa all'aeroporto di Sharm el-Sheikh (29 maggio 2015 ore 9.07 a.m., 10:14 a.m., 11.05 a.m., 2.32 p.m., 3.48 p.m., 4.42 p.m., 5.15 p.m., 7.47 p.m.). Alla sommità del tempio il timpano: l'*Epilogo* del romanzo.<sup>35</sup>

«Ricordo la mia felicità quando riuscii a scovare quest'idea strutturale, di derivazione architettonica», confessa Pecoraro.<sup>36</sup> Che abbia pensato a un tempio dorico non stupisce: anche nel blog si era in più di un'occasione dilungato in riflessioni<sup>37</sup> su quello stile per il quale nutre una fascinazione quasi religiosa («non teme di puntare dritto all'assoluto»; «è assertivo e apparen-

<sup>33</sup> Cfr. E. CARBÉ, *Digitale d'autore*, cit., pp. 155-159.

<sup>34</sup> G. RACCIS, *Fuori dagli schemi 12 – Francesco Pecoraro*, cit.

<sup>35</sup> Nel descrivere a Raccis la struttura, Pecoraro si aiuta con un disegno su carta quadrettata la cui riproduzione fotografica è inserita nell'intervista.

<sup>36</sup> «Io tutte le volte che penso a qualcosa di letterario penso a un tempio dorico [...], inteso appunto come qualcosa che ha una sua ragion d'essere, una sua forma conclusa, e si ponga anche come risposta allo stato dell'arte in quel momento», da *Letteratura e web*, cit. in E. CARBÉ, *Digitale d'autore*, cit., p. 120. Sull'idea del romanzo-tempio cfr. l'intervista a CAMILLA PANICHI, *Una sottile linea di tutti contro tutti. Intervista a Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 3 aprile 2016, url <https://www.leparolee-le cose.it/?p=22484> (ultima consultazione 2 maggio 2025).

<sup>37</sup> In particolare, in F. PECORARO, *Cose doriche*, «Tash-blog», 31 maggio 2006; ID., *Considerazioni en passant*, «Tash-blog», 25 dicembre 2007; ID., *Un discorso di cui non vengo a capo*, «Tash-blog», 31 marzo 2008; ID., *Eresia dorica*, «Tash-blog», 3 gennaio 2009.

temente privo di dubbi»; «*capirlo è quasi impossibile*»).<sup>38</sup> L'attenzione per il dorico si incrocia con un altro simulacro della sensibilità estetica di Pecoraro, vale a dire l'opera di Giambattista Piranesi:<sup>39</sup> nei maggiori post di argomento dorico («*Cose doriche*» e «*Un discorso di cui non vengo a capo*») Pecoraro allega la riproduzione di due incisioni di Piranesi tratte dalla serie delle vedute di Paestum. Entrambe ritraggono la celebre Basilica, in merito alla quale Pecoraro ha pubblicato importanti riflessioni nel suo blog:

Ho scritto spesso qui dell'Ordine Dorico. Sopra tutti mi colpiscono i templi dorici di terra italica e tra questi quelli di Paestum. Tra quelli di Paestum prediligo il più antico, la cosiddetta Basilica o Tempio di Hera (o Tempio di Nettuno), per la sua stranezza, per il deragliamento eretico di quelle nove colonne in facciata. Un numero di colonne dispari fa sì che l'asse di un tempio coincida con l'asse di una colonna, quindi con un pieno, invece che con un vuoto. Per il linguaggio classico, e non solo per quello, si tratta di una completa sgrammaticatura, una cosa non perdonabile, eppure quella colonna centrale è lì, innegabilmente... [...]. È uno dei templi dorici in assoluto più antichi che esistano. Il linguaggio c'era già tutto o quasi, ma si sperimentava, e non aveva ancora assunto forma e proporzioni ed elementi obbligati. Certo quella colonna al centro della facciata è davvero bizzarra, illogica.<sup>40</sup>

Con ogni probabilità i disegni coincidono con i «due fogli di Piranesi tratti dalle vedute di Paestum, ultimo lavoro incompiuto del Maestro»<sup>41</sup>, che Silver, il protagonista del racconto *Camere e stanze*, custodisce gelosamente nel suo appartamento. È lecito pensare che l'intelaiatura sulla quale Pecoraro ha modellato il romanzo sia stata non il tempio dorico *tout court* ma proprio l'atipica Basilica di Paestum. A ben vedere, infatti, secondo la teoria dei capitoli 'pieni' e 'vuoti', il romanzo presenta nove colonne, un omaggio all'anomalia della Basilica. Tale scelta è ancor più significativa se si considera che la colonna centrale, luogo del «deragliamento eretico» della forma dorica, sia costituita da *Ponte e porta*, un capitolo decisivo per le sorti di Ivo Brandani. Egli, infatti, dopo le occupazioni studentesche del Sessantotto, decide di partire per la Scozia con Clara, la sua ragazza. La coppia, nell'oltrepassare il fiume Firth, si ferma a contemplare uno dei ponti che lo attraversa, il Forth Bridge: questo evento stravolge la vita di Ivo, che abbandonerà gli studi di filosofia per iscriversi alla Facoltà di Ingegneria.<sup>42</sup> Ciò che folgora la mente del protagonista è l'intuizione simmeliana («intanto Ivo, con grande fatica, sta leg-

<sup>38</sup> ID., *Cose doriche*, cit.

<sup>39</sup> Si veda in particolare ID., *Al limite della tenebra*, «Tash-blog», 10 ottobre 2006; ID., *Piranesi odiava Roma?*, «Tash-blog», 20 ottobre 2006; ID., *Le regole dello gné-gnè*, «Tash-blog», 19 giugno 2008.

<sup>40</sup> ID., *Eresia dorica*, cit. Anche colui che prende la parola in *Lo stradone* insiste sulla fascinazione per i templi di Paestum: «Viaggiando da solo la mia capacità di percezione aumentava, Davanti a certe opere entravo in uno stato super-ricettivo. [...] A Paestum mi inchiodai di fronte al mistero dell'ordine dorico nella sua forma più arcaica, potente, inspiegabile», ID., *Lo stradone*, cit., p. 31.

<sup>41</sup> ID., *Camere e stanze*, cit., p. 20.

<sup>42</sup> «Che cazzo sto facendo della mia vita? Come posso relegarmi ai margini sin dall'inizio? Come faccio a rientrare nel mondo? Come mai non avevo capito nulla della realtà umana della quale tanto cianciammo?», ID., *La vita in tempo di pace*, cit., pp. 289-290.

gendo Georg Simmel [...], sono saggi di estetica»<sup>43</sup>) che rielabora alla vista del ponte:

Simmel ha scritto che è compito dell'uomo collegare ciò che è separato e separare ciò che unito, perché solo l'uomo è in grado di vedere le due rive di un fiume come due cose disgiunte che posso essere ricongiunte. Quell'atto di razionalità essenziale è lì, davanti a lui, in tutta la sua potenza strutturale, in tutta la sua chiarezza geometrica [...]. "Il Rail Bridge nessuno si chiede perché esista, nessuno si chiede che cosa sia e a cosa serva, perché si giustifica in virtù dell'evidenza della sua funzione".<sup>44</sup>

Il saggio *Ponte e porta* di Simmel, che dà il nome al capitolo di *VTP*, concettualizza esattamente la questione («L'uomo è l'essere che collega, che sempre deve separare, che senza separare non può unire»<sup>45</sup>), teorizzando, di fatto, una filosofia della forma che si concentra proprio sul ponte e sulla porta: il primo reifica l'atto mentale di collegare le sponde di un fiume che solo l'essere umano è in grado di percepire virtualmente come entità separate («il concetto di separazione non avrebbe alcun significato se noi non collegassimo le sponde prima di tutto nella nostra fantasia, nei nostri bisogni, nelle nostre finalità»). Diversamente, la porta «dimostra, rappresenta come il separare e il collegare siano soltanto due facce del medesimo atto».<sup>46</sup> La colonna centrale di *La vita in tempo di pace* è, perciò, doppiamente significante: sul piano narrativo perché costituisce il punto di svolta nella vita del protagonista; su quello concettuale poiché contiene il seme della concezione di architettura dello scrittore, come si tenterà di illustrare.

#### 4

Dopo gli esempi del ponte e della porta, Simmel si sofferma su un terzo dispositivo: la finestra. Nell'unire l'interno con l'esterno è simile alla porta, tuttavia non permette la reversibilità dell'atto: la sua è un'apertura direzionata e univoca. Il significato e lo scopo della finestra risiedono quasi esclusivamente nel permettere a chi è dentro di vedere ciò che è fuori, e non viceversa. E come Simmel, anche Pecoraro oltre a ponti e porte, riflette sulle finestre. In un saggio di architettura pubblicato nel 1979 su «Controspazio» – uno scritto di fondamentale importanza nella produzione architettonica dello scritto-

<sup>43</sup> Ivi, p. 281.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 290-291. Si veda inoltre ID., *Ponti e pontefici*, «Tash-blog», 28 marzo 2005; ID., *Appunti sulla formazione del basamento*, «Tash-blog», 19 novembre 2007; ID., *La vita in tempo di pace*, cit., p. 282; e ID., *Solo vera è l'estate*, Milano, Ponte alle Grazie 2023, p. 43, da cui si cita: «Fiume separa, Ponte unisce ciò che è separato. Se c'è un ponte, lì ci sarà una città, non viceversa».

<sup>45</sup> GEORG SIMMEL, *Ponte e porta*, in ID., *Saggi di estetica*, introduzione e note di MASSIMO CACCIARI, traduzione di MASSIMO CACCIARI e LUCIO PERUCCHI, Padova, Liviana 1970, pp. 1-8: 8.

<sup>46</sup> Ivi, rispettivamente pp. 4, 5.

re – Pecoraro correda la trattazione con opere d'arte raffiguranti porte o finestre, giustificando in questo modo la scelta:<sup>47</sup>

In primo luogo il fascino che esercitano su chi scrive talune descrizioni pittoriche di ambienti aperti su altri più grandi, o più piccoli, o sulla natura. In secondo luogo perché una porta, o una finestra possono aprire una comunicazione tra due o più stati diversi come, per esempio l'esterno e l'interno, la natura e l'artificio, la luce e l'ombra, il freddo e il caldo, il vento e la quiete, il grande e il piccolo, il pubblico e il privato, eccetera; possono stabilire, cioè quei rapporti di opposizione concreta e di opposizione categoriale, cui Venturi [...] attribuisce un ruolo determinante nella comprensione del fenomeno abitativo.<sup>48</sup>

Si intuisce da questo passo un denominatore comune tra le fascinazioni di Pecoraro e le premesse filosofiche di Simmel: la questione dei limiti, dei confini, la marca che sancisce i passaggi di stato pocanzi citati, che definisce e separa lo spazio. Già in *Delimitare e abitare*, sesta prosa di *Questa e altre preistorie*, l'architettura viene definita da Pecoraro come un «lavoro sull'estetica del percepire la delimitazione».<sup>49</sup> Una concezione della disciplina evidentemente memore della lezione di Venturi e di Simmel ma anche, come egli stesso sottolinea, di Varzi.<sup>50</sup> Ecco, dunque, il nocciolo della questione: che cos'è l'architettura secondo Pecoraro?

L'architettura è l'arte di dare forma significativa ed estetica all'atto del *recingere*, vale a dire del separare uno spazio da un altro.<sup>51</sup>

Il discorso sui confini occupa il nucleo della riflessione teorica di Pecoraro e si traduce in una delle costanti tematiche della sua opera, intersecando in

<sup>47</sup> Le opere in questione, recuperate direttamente dalle citazioni nel saggio, sono: ANDREW WYETH, *Groundhog day*, 1959; ID., *Christina Olson*, 1947; ID., *Wind from the sea*, 1947; JACOB ALT, *Veduta dallo studio dell'artista*, 1836; RENÉ MAGRITTE, *La condition humaine*, 1933; SAUL STEINBERG, *The labyrinth* (particolare), 1954; JAN VERMEER, *La lettera d'amore*; GIOVANNI FATTORI, *La rotonda di Palmieri*, 1866; EMANUEL DE WITTE, *Ragazza alla spinetta*; HOWARD KANOVITZ, *Composition*, 1971.

<sup>48</sup> F. PECORARO, *Note sulla figurazione dello spazio quotidiano. Casa*, cit., p. 65. All'inizio del saggio, Pecoraro aveva fatto riferimento alla citazione di Robert Venturi secondo cui «l'architettura si manifesta tutte le volte che si verifica un passaggio di stato esterno-interno e viceversa» (cfr. nota 31).

<sup>49</sup> ID., *Questa e altre preistorie*, cit., pp. 40-41.

<sup>50</sup> Ivi, p. 41: «Per approfondire questi argomenti, che tocco così rozzamente, basterà si dia un'occhiata, per esempio, a: Achille Varzi, *Teoria e pratica dei confini*». Per un riferimento più preciso: ACHILLE C. VARZI, *Teoria e pratica dei confini*, in «Sistemi intelligenti, Rivista quadrimestrale di scienze cognitive e di intelligenza artificiale», n. 3, a. 2005, pp. 399-418, doi: <http://dx.doi.org/10.1422/20953>.

<sup>51</sup> F. PECORARO, [Senza-titolo], «Tash-blog», 26 dicembre 2005. Il post confluisce con il titolo *Delimitare e abitare* tra le prose di ID., *Questa e altre preistorie*, cit., pp. 39-41.

modo trasversale sostanzialmente tutte le opere (e i luoghi virtuali di scrittura) dell'autore:<sup>52</sup>

La questione delle delimitazioni, dei limiti, dei recinti, dei bordi, dei confini, di tutto ciò che marca un cambiamento di stato della materia, in particolare delle estensioni spaziali, in particolare qualitativo, mi ossessiona da anni, manco fosse il punto centrale su cui si impernia la specificità dell'essere umani & senzienti. Tutto ebbe origine parecchi anni fa a seguito della lettura dei *Saggi di estetica* di Georg Simmel, Padova 1970 e in particolare delle cinque cruciali paginette che costituiscono il, per me fondamentale, saggio intitolato *Ponte e porta*.<sup>53</sup>

La «questione delle delimitazioni» si manifesta più che altrove nell'idea di casa (l'articolo di «Controspazio» del 1979 verte proprio su questo argomento). La specificità dell'abitare sta nel procedimento di esclusione dell'esterno a favore di uno spazio che è detto *interno* in quanto delimitato. L'esclusione può essere graduale a seconda di quanto e come i dispositivi come la finestra includano nel sistema *interno* elementi di quello *esterno*, ridefinendoli. In questo modo, il significato più profondo dell'abitare<sup>54</sup> risiede nella sensazione di stare *dentro* uno spazio delimitato, in opposizione con ciò che è all'esterno. La stessa idea viene riproposta in letteratura nel 2007, all'interno di *Camere e stanze*, il primo dei racconti d'esordio di Pecoraro. Parlando di Silver (*alias* Sandro Bottacci) e della sua casa si dice:

Negli ultimi vent'anni quella casa per lui era stata una specie di capsula temporale. Aveva significato l'*internità*, una sorta di carapace chiuso di fronte all'*esternità* inutile e minacciosa del mondo. Questo, da sociologo dello spazio, era in grado di formularlo chiaramente: in fondo la città non è che un sistema complesso ed esteso di camere e stanze [...]. «Cos'è la casa» diceva a lezione, «se non un dispositivo di opposizione poetica al mondo? Col quale ciascuno di noi instaura opposizioni dialettiche elementari [...]»? Se all'esterno piove, in casa sto all'asciutto, se *fuori* fa freddo, *dentro* fa caldo. E viceversa. Dialettica luce-ombra, caldo-freddo, asciutto-bagnato, vento-quiete, duro-morbido, rumore-silenzio eccetera. Sono cose assolutamente fondamentali per la nostra vita. Al punto che non ce ne accorgiamo, non ci riflettiamo. Il mondo non è che un gigantesco sistema topologico di delimitazioni» aggiungeva,

<sup>52</sup> Si pensi all'articolo su «Controspazio»; al capitolo *Ponte e porta* in *La vita in tempo di pace*; alla prosa *Delimitare e abitare* in *Questa e altre preistorie*; all'importante riflessione contenuta in ID., *Qualche domanda su muri e porte*, «Tash-blog», 28 aprile 2010; alla poesia *Le stanze della città*, in ID., *Primordio Vertebrale*, Roma, Ponte Sisto 2012, p. 47; ma anche a ID., *Lo stradone*, cit., p. 381; e infine a ID., *Solo vera è l'estate*, cit., pp. 43-44.

<sup>53</sup> ID., [Senza-titolo], «Tash-blog», 26 dicembre 2005. Nel post campeggia *Rotonda di Palmieri*, il quadro di Fattori che Pecoraro aveva inserito nel saggio del 1979 su «Controspazio» (cfr. nota 47).

<sup>54</sup> Abitare è un atto primordiale, per utilizzare il lessico dell'autore: «L'atto stesso di delimitare e determinare uno spazio, in qualche modo diverso e protetto rispetto ai luoghi circostanti, possiede la qualità lirica ancestrale dell'appropriazione di un'infinitesima porzione di universo, definita geometricamente nelle sue tre dimensioni rispetto all'indeterminatezza formale del paesaggio, conosciuta e controllata pienamente rispetto all'incontrollabilità dei fenomeni del mondo, dotata di aperture calibrate, di attributi tecnici, capaci di metterci in grado di escluderla dal resto, di conferirle gradi progressivi di internità, fino all'internità completa», ID., *Note sulla figurazione dello spazio quotidiano. Casa*, cit., p. 68.

«grandi, piccole, medie. Oppure grandissime. Camere, nient'altro che camere. E stanze. L'etimo di stanza» spiegava, «è il latino *stans-stantis*, participio presente di stare: 'insieme di cose che stanno, concluse in sé'. Stanza è ciò che sta in un luogo, che occupa una camera e l'organizza. Mentre camera viene dal greco *kamàra*, che secondo il dizionario significa 'ciò che è ricoperto da una volta'. È un termine che si riferisce all'unità strutturale e sta al concetto di stanza come il bicchiere di vino al vino che contiene».<sup>55</sup>

Lo sviluppo della questione sui confini giunge all'idea di *camera* e di *stanza*: tutto è concepibile come un sistema di delimitazioni che crea spazi chiusi (camere) che possono essere abitati (stanze).<sup>56</sup> La differenziazione non è inedita in Pecoraro e si intuisce anche dai titoli delle opere. La raccolta d'esordio *Dove credi di andare* confluisce nel 2021 all'interno di una riedizione ampliata intitolata, appunto, *Camere e stanze*, per Ponte alle Grazie. Il volume, che contiene l'intera produzione di racconti dell'autore, si divide in tre sezioni: *Dove credi di andare*, ristampa delle sette prose provenienti dall'omonimo volume del 2007; *Tecnica mista*, un racconto lungo di carattere epistolare diviso in sette movimenti; e *Altre forme*, che raccoglie quattordici testi «inediti o pubblicati su varie riviste, cartacee e non», come sottolinea la *Nota*.<sup>57</sup> Continuando a prestare attenzione all'insieme come sistema di parti, la più interessante chiave di lettura del dato strutturale e compositivo è contenuta proprio nel brano poco sopra citato. È soprattutto il fatto di essere frammento eponimo di un'intera raccolta (*Camere e stanze*) a attirare l'attenzione su questo racconto, l'unico tra i testi dell'autore in cui viene impiegato uno dei propri *nickname* come soprannome del protagonista.<sup>58</sup> Ancora in bilico tra consentire o meno la festa di compleanno proposta da Clara, *Silver* si lascia trasportare dai pensieri: tra l'immagine della ragazza madida di sudore mentre balla – unica ragione per cui organizzerebbe la festa – e le preoccupazioni che un evento del genere comporterebbe, Sandro Bottacci riflette sul significato di casa, descrivendola come «dispositivo di opposizione poetica al mondo». Ripercorrendo le tappe del pensiero di Pecoraro, Bottacci fa leva sulla questione dei confini, arrivando a concepire la città come un insieme di parti-

<sup>55</sup> ID., *Dove credi di andare*, Milano, Mondadori 2007, pp. 14-15.

<sup>56</sup> Gli effetti delle delimitazioni non valgono soltanto per lo spazio fisico, come Pecoraro sostiene in ID., *Elementi per una teoria generale del Natale*, «Tash-blog» 22 dicembre 2005, dal quale si cita: «Questa dialettica *esterno/interno*, con i continui passaggi di stato che implica, non è solo propria del mondo *fisico*, ma anche della nostra percezione di quello *sociale*: le *intermità socio-parentali*, come la famiglia, la coppia, (e, diversamente, l'amicizia), contro il loro opposto, in un gioco incessante *amico/nemico, amore/non-amore/odio*, eccetera».

<sup>57</sup> ID., *Camere e stanze*, cit., p. 468.

<sup>58</sup> Durante la sua pluriennale esperienza in blog e chat, Pecoraro si è firmato con diversi pseudonimi. Oltre a *Silver*, in questo caso riutilizzato per Sandro Bottacci, è conosciuto anche come *Silverback*, *Tashtego* e *Tash*.

celle spaziali delimitate le une rispetto alle altre: «un sistema complesso ed esteso di camere e stanze».<sup>59</sup>

Adottando questa prospettiva e adattandola al genere letterario della raccolta, si noterebbe che anche quest'ultima può essere intesa come un insieme di spazi conchiusi: i singoli racconti. Se il mondo concepito da Silver-Pecoraro «non è che un gigantesco sistema topologico di delimitazioni», *Camere e stanze*, come già il titolo suggerisce, potrebbe replicare quell'unico e essenziale assetto spaziale. In quest'ottica lo spazio letterario sarebbe delimitato a più livelli. Un primo divide i racconti in sezioni, cioè le «unità strutturali» dello spazio di una raccolta, come delle *camere letterarie*. Il secondo livello separa, all'interno di ciascuna sezione, i singoli racconti come fossero ambienti, porzioni di spazio abitate da personaggi, vicende e scene di vita. In altre parole, i singoli racconti diventerebbero così delle *stanze letterarie*, traducendo la definizione di Silver, ciascuna con all'interno uno degli infiniti mondi possibili della letteratura. Tre macro-camere suddivise rispettivamente in altre stanze: sette per i sette racconti di *Dove credi di andare*, una per *Tecnica mista* (a sua volta però formata da sette movimenti) e quattordici per *Altre forme*. Si potrebbe allora compensare la debole organicità della seconda raccolta, *Camere e stanze*,<sup>60</sup> con un diverso principio strutturale: quello della delimitazione topografica dello spazio letterario. Il sistema concettuale dei confini pare una via da tentare per indagare il funzionamento e la struttura dell'opera. In questo senso, il titolo *Camere e stanze* illumina la rilevanza e la centralità del concetto contenuto nel racconto eponimo, e poi estende quello stesso principio all'intera silloge. Titolare *Camere e stanze* il volume, pertanto, sarebbe un modo di intendere la raccolta quasi segnalandone l'essenza topologica: uno scheletro compositivo che il titolo descrive in maniera didascalica, svelando l'intenzione più intima della raccolta, quella di replicare lo spazio (e il tempo) in cui avvengono i rapporti sociali e la percezione dei piaceri estetici: lo spazio urbano delle città.

In conclusione, si è tentato di dimostrare che l'opera di Pecoraro si offre con particolare interesse a una lettura connessa al lavoro di urbanista e architetto, aprendo nuove dimensioni di comprensione critica. Con un simile spirito e credendo nell'impatto profondo degli spazi architettonici sulla costruzione letteraria, si confida nella possibilità che ulteriori approfondimenti sull'architettura e sull'urbanistica saranno in grado di proporre nuove chiavi di

<sup>59</sup> A ben vedere, la riflessione sullo spazio genera e allo stesso tempo è generata dall'urgente tensione, non solo semantica, tra interno e esterno. L'argomento costituisce uno dei punti di maggiore interesse del già citato saggio *Note sulla figurazione dello spazio quotidiano*, uscito su «Controspazio» nel 1979, che si concentra anche sulla finestra come dispositivo liminale (v. *supra*). Alla luce di ciò, il racconto *Camere e stanze* acquista un'ulteriore valenza se si pensa che, sul finale, accanto alla più urgente delle questioni spaziali, tematizza la finestra: dopo che la festa stravolge l'intimità della casa, dell'*interno*, cacciato dal suo stesso appartamento, a Silver non rimane altro che osservare Clara dall'*esterno*, attraverso una *finestra* dell'ultimo piano.

<sup>60</sup> Diversamente dalla raccolta del 2007, sorretta da principi di carattere principalmente tematico e tipologico che permettono con cautela di parlare di macrotesto, *Camere e stanze* non risponde efficacemente a un medesimo accostamento. Ci si riferisce, naturalmente, alla categorizzazione di Maria Corti in MARIA CORTI, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, in «Strumenti critici», 27, 1975, pp. 39-90, poi in EAD., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi 1978, pp. 185-200. Ciò nonostante, è bene precisare che *Dove credi di andare*, nel momento in cui si fa sezione e entra a sistema con *Tecnica mista* e *Altre forme*, diventa anch'essa una camera letteraria, un contenitore spaziale capace di ospitare a sua volta una serie di micro-divisioni di spazio narrativo abitate da personaggi e vicende, dunque di stanze-racconto.

lettura dell'opera letteraria di Pecoraro e di indicare percorsi critici in gran parte non ancora battuti.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMELII, NICCOLÒ, *Lo Stradone di Francesco Pecoraro e i residui del Novecento: leggere il tempo attraverso lo spazio*, in «laMODernitàdellaScuola», I, 2 (2024), pp. 150-156.
- ID., *Nuove retoriche dello spazio urbano, le configurazioni narrative della metropoli nell'opera di Francesco Pecoraro*, in *Letteratura e architettura. L'antropizzazione dello spazio civico in un'Italia in mutamento*, a cura di PETER KUON e MARIA PAGANO, Firenze, Franco Cesati Editore 2024, pp. 119-128.
- ID., *Dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo. Affresco storico e istanza saggistica e stratigrafica urbana nell'opera di Francesco Pecoraro*, in «Enthymema», XXXI (2022), pp. 216-239, doi <http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/17549>.
- BELLARDI, MARCO, GIGLIOLI DANIELE e GABRIELE PEDULLÀ, *La vita in tempo di pace di Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 13 febbraio 2014, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=13823> ((ultima consultazione 2 maggio 2025)).
- CARBÉ, EMMANUELA, *Digitali d'autore. Macchine, archivi, letterature*, Firenze, University Press-USiena Press 2023, doi <https://doi.org/10.36253/979-12-215-0023-3>.
- EAD., «Ponte e porta»: *spazi di transito nella narrativa di Francesco Pecoraro*, in *Geografie della modernità letteraria. Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015*, t. II, a cura di SIRIANA SGAVICCHIA e MASSIMILIANO TORTORA, Pisa, Edizioni ETS 2017, pp. 563-570.
- CARBONE, MARIA TERESA, *Perché sono su Instagram/I. Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 15 febbraio 2018, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=33534> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- CORTELLESA ANDREA, *Caetera desiderantur, l'autobiografismo fluido dei diari landolfiani*, in *Le lunazioni del cuore: saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di IDOLINA LANDOLFI, Scandicci, La Nuova Italia 1996, pp. 77-106.
- ID., (a cura di), *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, Roma, L'Orma Editore 2014.
- ID., *Lo stradone/Francesco Pecoraro, un'apocalisse lentissima*, in «Doppiozero», 4 maggio 2019, url <https://www.doppiozero.com/francesco-pecoraro-unapocalisse-lentissima> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- ID., *Narratori degli anni Zero*, prefazione di WALTER PEDULLÀ, in «L'illuminista», 31-32-33, Roma, Ponte Sisto 2011.
- ID., *Pecoraro l'Agonista*, in «Antinomie», 13 dicembre 2021, url <https://antinomie.it/index.php/2021/12/13/pecoraro-lagonista/> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- CORTI MARIA, *Testo o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, in «Strumenti critici», 27, 1975, pp. 39-90, poi in EAD., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi 1978, pp. 185-200.
- DAVO, MICHELA, «*La società non esiste*». *Il Novecento di Francesco Pecoraro*, in «L'ospite ingrato», 15, I (2024), pp. 216-239, doi <https://doi.org/10.36253/oi-16373>.
- DEL MORO, CLAUDIO, PECORARO FRANCESCO e ROBERTO VENEZIANI, *Un sistema di prefabbricazione integrale per alloggi mobili*, in «Acciaio – Rivista mensile del CISIA», n. 1, 1978.

- IID., *Vagamente vagabonda* in *Proposte di realizzazione di residenze temporanee. Concorso pubblico indetto dal Consorzio regionale I.A.C.P. Emilia Romagna*, inserto speciale di «Edilizia Popolare», 1977.
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Francesco Pecoraro, Lo stradone*, in «Allegoria», XXXI, 80, 2019, url <https://www.allegoriaonline.it/1216-francesco-pecoraro-lo-stradone> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- ID., *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014.
- FERRONI, GIULIO, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma, Laterza 2010.
- GHERSI, GIORGIA, «Non più natura, non più artificio». *Sullo Stradone di Francesco Pecoraro*, in «L'Ulisse», 24 (2021), pp. 299-305.
- GIGLIOLI, DANIELE, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet 2022 (2011).
- GRASSI, GIORGIO, *Una vita da architetto*, Milano, Franco Angeli 2008.
- LA PORTA, FILIPPO, *Ricomporre il disordine. Le cronache dell'apocalisse quotidiana*, in *I dieci libri dell'anno 2008/2009. Scrittori e critici*, a cura di ALFONSO BERARDINELLI, Milano, Scheiwiller 2009, pp. 91-98.
- LOMBARDI, ANDREA, *Scrittori e Facebook/I. Francesco Pecoraro*, in «Le parole e le cose», 8 febbraio 2016, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=24083> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- MARCHIGIANI, STEFANO, «Case parcheggio»: *un contributo alla politica del rinnovo urbano?*, in «Modulo», n.3, marzo 1978.
- MAZZONI, GUIDO, SIMONETTI GIANLUIGI *Francesco Pecoraro, «Lo stradone»: due recensioni*, in «Le parole e le cose», 21 maggio 2019, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=35680> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- MEZZENA LONA, ALESSANDRO, *Francesco Pecoraro: Il mio sguardo di architetto sulla Città di Dio*, in «Arcanestorie.it», 3 settembre 2019, url <http://www.arcanestorie.it/2019/09/03/francesco-pecoraro-il-mio-sguardo-di-architetto-sulla-citta-di-dio/> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- PANICHI, CAMILLA, *Una sottile linea di tutti contro tutti. Intervista a Francesco Pecoraro*, «Le parole e le cose», 3 aprile 2016, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=22484> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- PECORARO, FRANCESCO, [Senza titolo], «Tash-blog», 10 marzo 2010.
- ID., [Senza titolo], «Tash-blog», 16 novembre 2009.
- ID., [Senza titolo], «Tash-blog», 26 dicembre 2005.
- ID., *Abitare un testo*, «Tash-blog», 11 marzo 2006.
- ID., *Al limite della tenebra*, «Tash-blog», 10 ottobre 2006.
- ID., *Appunti sulla formazione del basamento*, «Tash-blog», 19 novembre 2007.
- ID., *Camere e stanze*, Milano, Ponte alle Grazie 2021.
- ID., *Considerazioni en passant*, «Tash-blog», 25 dicembre 2007.
- ID., *Cose doriche*, «Tash-blog», 31 maggio 2006.
- ID., *Dove credi di andare*, Milano, Mondadori 2007.
- ID., *Elementi per una teoria generale del Natale*, «Tash-blog» 22 dicembre 2005.
- ID., *Eresia dorica*, «Tash-blog», 3 gennaio 2009.
- ID., *Grassi, Herzog & de Meuron*, «Tash-blog», 28 luglio 2008.
- ID., *Il mio maestro*, «Tash-blog», 27 gennaio 2006.

- ID., *In quanto scrittore sono un prodotto (e una vittima) del web... e ora devo difendermi*, in «IlLibraio.it», 13 novembre 2014, url <https://www.illibraio.it/news/dautore/pecoraro-in-quanto-scrittore-sono-un-prodotto-e-una-vittima-del-web-e-ora-devo-difendermi-8209/> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- ID., *La base svedese (seconda parte)*, «Tash-blog», 5 gennaio 2006.
- ID., *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie 2013.
- ID., *Le regole dello gnè-gnè*, «Tash-blog», 19 giugno 2008.
- ID., *Lo stradone*, Milano, Ponte alle Grazie 2019.
- ID., *Note sulla figurazione dello spazio quotidiano. Casa*, in «Controspazio», a. XI, n. 1-2, gennaio-aprile 1979.
- ID., *Ossa*, «Tash-blog», 5 maggio 2008.
- ID., *Piranese odiava Roma?*, «Tash-blog», 20 ottobre 2006.
- ID., *Ponti e pontefici*, «Tash-blog», 28 marzo 2005.
- ID., *Primordio Vertebrale*, Roma, Ponte Sisto 2012.
- ID., *Qualche domanda su muri e porte*, «Tash-blog», 28 aprile 2010.
- ID., *Qualità artistica e gravitazione universale*, in «Le parole e le cose», 18 marzo 2014, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=14283> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- ID., *Questa e altre preistorie*, Firenze, Le Lettere 2008.
- ID., *Sessant'anni di guerra*, «Tash-blog», 4 agosto 2006.
- ID., *Solo vera è l'estate*, Milano, Ponte alle Grazie, 2023.
- ID., *Un discorso di cui non vengo a capo*, «Tash-blog», 31 marzo 2008.
- PIAZZA, ISOTTA, *Forme ibride (web/volume) e i paradigmi della modernità: il caso Pecoraro*, in «Griseldaonline», v. 19, 1, 2020, pp. 108-117, doi <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/10451>.
- QUARONI, LUDOVICO, *Immagine di Roma, fotografie di Ludovico e Livio Quaroni*, Bari, Laterza 1969.
- ID., *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Milano, Mazzotta Editore 1977.
- ID., *Roma 1968. Testi di Francesco Pecoraro e Ludovico Quaroni*, Milano, Humboldt Books 2021.
- RACCIS, GIACOMO, *Fuori dagli schemi 12 - Francesco Pecoraro*, in «La balena bianca», 21 giugno 2021, url <https://www.labalenabianca.com/2021/06/21/fuori-dagli-schemi-12-francesco-pecoraro/> (ultima consultazione 2 maggio 2025).
- SARTORIS, ALBERTO, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, collaudo di FILIPPO TOMMASO MARINETTI, prefazione di LE CORBUSIER, Milano, Hoepli 1941 (1931).
- SIMMEL, GEORG, *Saggi di estetica*, introduzione e note di MASSIMO CACCIARI, traduzione di MASSIMO CACCIARI e LUCIO PERUCCHI, Padova, Liviana 1970.
- VARZI, ACHILLE C., *Teoria e pratica dei confini*, in «Sistemi intelligenti, Rivista quadrimestrale di scienze cognitive e di intelligenza artificiale», n. 3, 2005, pp. 399-418, doi <http://dx.doi.org/10.1422/20953>.
- VENTURI, ROBERT, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art 1977 (1966), trad. it. RAFFAELE GORJUX e MARGHERITA ROSSI PAULIS, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, introduzione di VINCENT SCULLY, Bari, Edizioni Dedalo 1991 (1980).

ZINATO, EMANUELE, (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, progetto editoriale di PAOLO GROSSI, Roma, Treccani 2020.

## RIFERIMENTI AUDIOVISIVI

*Dove credi di andare? La Roma di Francesco Pecoraro*, con FRANCESCO PECORARO e EMILIANO CERESI, all'interno del ciclo di incontri *Ora che ci penso. Grandi temi su cui non smettiamo di riflettere*, a cura di Lucy – Sulla Cultura e Biblioteche di Roma, Roma, 7 novembre 2024, url <https://www.youtube.com/watch?v=oOgjFmA3KFU> (ultima consultazione 2 maggio 2025).

*Letteratura e web*, con FRANCESCO PECORARO, GILDA POLICASTRO, CLELIA MARTIGNONI e EMMANUELA CARBÉ, seminario PAD - Pavia Archivi Digitali, Università di Pavia, 31 marzo 2016, url <https://youtu.be/uMcrAnuJNxo> (ultima consultazione 2 maggio 2025).

*Scusi, lei lo scriverebbe un romanzo con il computer?*, intervista a Francesco Pecoraro di ANDREA TACCANI, incontro organizzato da PAD - Pavia Archivi Digitali in occasione di *Tempo di libri*, Milano, 12 marzo 2018, url <https://www.youtube.com/watch?v=4njN3wwXPG0> (ultima consultazione 2 maggio 2025).

*Tra letteratura e architettura. Incontro con Francesco Pecoraro*, con GUIDO MAZZONI e FRANCESCO PECORARO, Casa della Cultura di Viterbo, 16 giugno 2018, url <https://www.youtube.com/watch?v=gxxH8PTzIEM> (ultima consultazione 2 maggio 2025).



## PAROLE CHIAVE

Francesco Pecoraro; letteratura italiana contemporanea; architettura; romanzo



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Nicolò Cudini, nato a Fermo nel 1999, si è laureato presso il dipartimento di Filologia e Critica dell'Università di Siena occupandosi dell'opera di Pecoraro. Nel novembre del 2025 ha preso parte al seminario «Dove crediamo di andare. Percorsi sull'opera di Francesco Pecoraro», organizzato dall'Università di Roma «La Sapienza». Attualmente, insegna in una scuola secondaria di secondo grado.

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

NICOLÒ CUDINI, *L'architettura nell'opera di Francesco Pecoraro*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2026)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.



«DENTRO QUALI SGUARDI TI MUOVI?»  
STRATEGIE FOTOTESTUALI NE  
*LA RESISTENZA DELLE DONNE* DI  
BENEDETTA TOBAGI

CATERINA MIRACLE BRAGANTINI – *Università Roma Tre-ENS Lyon*

Il contributo indaga le strategie fototestuali adottate da Benedetta Tobagi ne *La Resistenza delle donne* (Einaudi, 2022), opera ibrida che, attraverso la compresenza dialogica di codice iconico e scrittura saggistico-narrativa, riconfigura il discorso storico sulla Resistenza femminile. L'analisi si fonda su una doppia cornice teorica: da un lato, la cultura visuale e la teoria del fototesto; dall'altro, la riflessione sul saggio come forma di scrittura liminale. Attraverso una struttura per montaggio, l'intreccio di fonti memoriali, orali e letterarie, e la postura dell'autrice-narratrice, l'opera restituisce una memoria plurivoca e controegemonica. Il fototesto si propone così come dispositivo critico capace di ridefinire il rapporto tra testimonianza e rappresentazione, tra visibile e dicibile, in una prospettiva intermediale che interroga la genealogia stessa del narrare storico.

This paper examines the phototextual strategies employed by Benedetta Tobagi in *La Resistenza delle donne* (Einaudi, 2022), a hybrid work in which the dialogic interplay between visual and essayistic-narrative codes reshapes the historical discourse on women's Resistance. The analysis is framed within two theoretical axes: visual culture and phototext theory on one hand, and critical reflection on the essay as a liminal literary form on the other. Through a montage-based structure, the interweaving of oral, memorial, and literary sources, and the author-narrator's discursive stance, the work constructs a polyphonic and counter-hegemonic memory. The phototext thus emerges as a critical device capable of redefining the relationship between testimony and representation, between the visible and the sayable, within an intermedial perspective that questions the very genealogy of historical narration.

## I UN CORO DI VOCI, UN CALEIDOSCOPIO DI IMMAGINI

Nell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, nel Fondo Ricompart<sup>1</sup> è conservata la tessera di Gogliarda (*sic*) Sapienza. L'attività partigiana nella Brigata Vespri, a Roma, tra il 9 settembre 1943 e il 4 giugno 1944<sup>2</sup> costituisce una dolorosa parentesi nella vita della scrittrice, la quale nemmeno nell'esperienza di autofiction che è *Il filo di mezzogiorno*, dove le bombe, il terrore delle SS e la dittatura fascista riaffiorano alla coscienza sotto le scosse dell'elettroshock, viene narrata in modo esplicito. Angelo Pellegrino, marito di Sapienza, ha in seguito raccontato ciò che lei gli aveva confidato: sfruttando il proprio talen-

<sup>1</sup> Il fondo Ricompart (*Archivio per il servizio riconoscimento qualifiche e per le ricompense ai partigiani*) conserva la documentazione prodotta dalle Commissioni istituite nell'immediato dopoguerra (1945 e 1948) e dalla Commissione unica nazionale istituita nel 1968. Una cospicua parte del fondo è costituita dagli schedari delle Commissioni, che contengono schede intestate a singole persone e ordinate alfabeticamente. Si veda al link: <https://partigianiditalia.cultura.gov.it/archivio/>.

<sup>2</sup> La Brigata Vespri era coordinata dal padre di Gogliarda, Giuseppe Sapienza, avvocato e impegnato membro del partito socialista, come la moglie Maria Giudice, tra l'altro prima direttrice della Camera del Lavoro di Torino (su di lei è uscita una recente biografia: MARIA ROSA CUTRUFELLI, *Maria Giudice. Vita folle e generosa di una pasionaria socialista*, Vicenza, Neri Pozza 2024). La brigata Vespri fu autrice di importanti azioni, tra le quali il salvataggio di Sandro Pertini e Giuseppe Saragat il 25 gennaio 1944 dal carcere romano di Regina Coeli.

to d'attrice,<sup>3</sup> riusciva a distrarre i soldati nazisti ai posti di blocco su via Flaminia, permettendo il passaggio di carichi di armi; in un'occasione, inoltre, aveva ucciso un militare che stava chiamando a raccolta i commilitoni per il rastrellamento di un palazzo. Non sappiamo altro. Non si trattò, però, solo di «pudore», come scrive ancora Pellegrino, o di dolore per «lo strazio fratricida» di quei mesi di guerra civile<sup>4</sup>: furono soprattutto la paura, la tensione costante, la fatica, a lasciare un segno profondo, che la scrittrice non volle o non riuscì a tradurre in un racconto, a differenza delle altre esperienze, anche le più traumatiche, della sua vita.<sup>5</sup>

Il suo non fu l'unico silenzio: per molto tempo numerose protagoniste della Resistenza hanno taciuto sulle forme e le modalità del loro contributo, nonché sul senso e sull'eredità lasciata da quella stagione. Non tanto per loro volontà, quanto per l'assenza di un riconoscimento collettivo. È, questa, la *Resistenza taciuta* su cui hanno iniziato a sollevare il velo negli anni Settanta storiche come Anna Bruzzone e Rachele Farina,<sup>6</sup> avviando una tradizione di ricerche che, assieme alla memorialistica e alla letteratura, soprattutto femminili,<sup>7</sup> costituisce l'ossatura de *La Resistenza delle donne* di Benedetta Tobagi, uscito per Einaudi nel 2022. Nel libro, articolato in trentuno brevi capitoli, la voce narrativa dell'autrice, che scrive in prima persona, s'intreccia con le testimonianze singolari delle sue protagoniste, in un percorso che procede per anni – l'arco cronologico va dall'armistizio dell'8 settembre 1943 fino alla Liberazione e oltre – e insieme per temi, che rispecchiano la pluralità di resistenze femminili (*maternage* di massa, lotta armata, assistenza, attività sindacale). A questo scheletro di parole si aggiunge, nel generare il corpo dell'opera, un tessuto di 145 immagini.<sup>8</sup>

«Questo libro nasce da una manciata di fotografie d'archivio», ha infatti raccontato l'autrice durante una presentazione.<sup>9</sup> L'operazione letteraria viene

<sup>3</sup> «Nei racconti della Resistenza al femminile è un topos. La volta che s'è salvata per un pelo, che l'ha fatta franca con un espediente rocambolesco, col sangue freddo, con la bugia sfacciata. C'è chi si finge incinta, chi supplica di poter raggiungere la madre malata, quella che, in carcere si specializza nella tecnica degli svenimenti. Un repertorio inesauribile di variazioni sul tema nel canovaccio da commedia dell'arte. Le staffette sono, naturalmente, primedonne e capocomico in questo genere, mattatrici e maestre d'improvvisazione. Il mondo s'è fatto teatro, le strade, gli uffici, i posti di blocco sono il loro palcoscenico»: BENEDETTA TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, Torino, Einaudi 2022, p. 102.

<sup>4</sup> ANGELO PELLEGRINO, *Ritratto di Goliarda Sapienza*, in GOLIARDA SAPIENZA, *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi 2017, p. 543.

<sup>5</sup> Cfr. TOMMASO DAL MONTE, *Oltre lo stile traumatico. Goliarda Sapienza prima e dopo L'arte della gioia*, in «Oblio», XIV (dicembre 2024), pp. 207-228.

<sup>6</sup> ANNA BRUZZONE, RACHELE FARINA (a cura di), *La Resistenza taciuta. Dodici vite di partigiane piemontesi*, Milano, La Pietra 1976.

<sup>7</sup> Sulla letteratura resistenziale a firma d'autrice, tra le pubblicazioni più recenti si segnalano: VALERIA P. BABINI, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga 2018; ANNACHIARA BIANCARDINO, *Scritture partigiane. La Resistenza nella letteratura d'autrice*, Bari, Stilo editrice 2025; DANIELA DE LISO, ROBERTA COLOMBI (a cura di), *Guerra, Resistenza e Liberazione. Lo sguardo delle donne dal dopoguerra al nuovo Millennio*, Napoli, Lofredo 2025.

<sup>8</sup> Otto delle quali sono riproduzioni di documenti (manifesti, volantini, comunicati).

<sup>9</sup> Benedetta Tobagi ci racconta "La resistenza delle donne", url [https://www.youtube.com/watch?v=uPFdmAVh2sU&ab\\_channel=Maremosso](https://www.youtube.com/watch?v=uPFdmAVh2sU&ab_channel=Maremosso) (consultato il 30 aprile 2025).

concepita a partire da un primo nucleo di immagini inedite individuato e segnalato alla casa editrice da Barbara Berruti, vicedirettrice dell'Istituto piemontese per la storia della Resistenza e della società contemporanea «Giorgio Agosti». Tale origine peculiare si riflette nella configurazione del volume: un'opera ibrida<sup>10</sup> sia sul piano strutturale, dove dialogano codice fotografico e testuale; sia su quello stilistico, poiché Tobagi, in continuità con la sua produzione precedente, adotta un genere a metà tra saggismo e narrativa. Da questo punto di vista, *La Resistenza delle donne* incontra un aspetto specifico della letteratura resistenziale: la «contaminazione di generi costitutiva» di cui ha scritto Elena Porciani.<sup>11</sup> Non si tratta naturalmente di un testo che nasce direttamente da quell'impegno, ma ne è senz'altro un prodotto mediato.

Così, attraverso un'opera “di confine”, che sfugge a categorizzazioni precise, la scrittrice partecipa all'intento enunciato da Daniela Brogi nell'incipit de *Lo spazio delle donne*: «non si tratterà dunque di *infilare* polemicamente delle tessere assenti, né di rappezzare i buchi, o di aggiungere nomi tanto per far numero, ma di cambiare linguaggio e prospettiva, di formare un nuovo mosaico».<sup>12</sup> Con *La Resistenza delle donne*, Tobagi restituisce ai lettori un coro di voci e un «caleidoscopio» d'immagini.<sup>13</sup>

Analogamente, l'adozione della struttura fototestuale risponde all'esigenza di un «controcampo critico»,<sup>14</sup> di un riposizionamento dello sguardo attraverso la sperimentazione di forme e stili inediti. Quest'opera, smarcandosi dal canone storiografico e letterario, dai suoi *leitmotiv* tematici e metodologici, e spesso persino sfidandoli, rivela la «violenza del silenzio»<sup>15</sup> che ha condannato all'oblio il ruolo cruciale e molteplice delle donne nella lotta partigiana. In questo modo cerca di rispondere alla domanda più problematica posta fin dalla prima pagina: «Dentro quali sguardi ti muovi?».<sup>16</sup>

Il dialogo tra immagini e testo genera soluzioni formali eterogenee, dalle quali affiora la duplice ambiguità delle fotografie: da un lato, testimonianze di una verità storica a lungo rimossa o offuscata; dall'altro, fonti ambigue,

<sup>10</sup> *La Resistenza delle donne* è edito nella collana einaudiana “Frontiere” (che ha già accolto *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, del 2009, e *Una stella incoronata di buio. Storia di una strage impunita*, del 2013). “Frontiere” ospita saggi dedicati a questioni contemporanee, con una forma e un linguaggio ibridi e interdisciplinari, che rientrerebbero con maggiore difficoltà in una collana di settore.

<sup>11</sup> ELENA PORCIANI, *Le donne nella narrativa della Resistenza. Rappresentazioni del femminile e stereotipi di genere*, Catania, Villaggio Maori 2017, p. 8; cfr. anche, della stessa autrice, il contributo *Creature d'azione e partigiane senz'armi. Note sulla rappresentazione della Resistenza femminile armata*, in *Guerra Resistenza Liberazione*, cit., pp. 141-154.

<sup>12</sup> DANIELA BROGI, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi 2022, p. 4.

<sup>13</sup> B. TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, cit., p. 341.

<sup>14</sup> D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 78.

<sup>15</sup> B. TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, cit., p. 232.

<sup>16</sup> Ivi, p. 9.

capaci di manipolare e ingannare.<sup>17</sup> Ma, soprattutto, documenti che, pur ancorati alla storia, sanno aprire «finestre»<sup>18</sup> d'immaginazione e narrazione.

## 2 TROVARE «UNA VOCE NARRATIVA»

Nel settembre del 2023, *La Resistenza delle donne* ha vinto la 61ª edizione del concorso di narrativa italiana contemporanea del Premio Campiello: si tratta di una delle rare occasioni in cui il volume è stato interpretato – e premiato – in quanto romanzo.<sup>19</sup> Una ricognizione della rassegna stampa nei mesi che seguono l'uscita, infatti, permette di rilevare una certa difficoltà nell'identificazione del suo genere di appartenenza: solitamente si esce dall'impaccio definendolo “libro” o “volume”.<sup>20</sup> Lo stesso timore terminologico si ritrova nelle recensioni apparse su riviste specializzate e non,<sup>21</sup> le quali generalmente si soffermano sul contenuto, piuttosto che sulla forma dell'opera, pur notando l'importanza degli inserti illustrativi. Se l'intento del progetto può dunque dirsi raggiunto, nel portare la luce su un angolo d'ombra della storia, l'«ap problematico e semplicistico primato del contenutismo»<sup>22</sup> che contraddistingue il giudizio su molta letteratura resistenziale, trascura l'importanza delle scelte espressive atte a rappresentarlo. Come ha scritto ancora Brogi, è necessario interessarsi delle forme «senza trattarle ingenuamente come bucce, banali involucri, ma come dispositivi originali di composizione e

<sup>17</sup> A questo proposito, sono fondamentali le ricerche di Aldolfo Mignemi, a partire almeno da *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino 2003. Lo storico è oltretutto il curatore della fondamentale *Storia fotografica della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri 2002. Cfr. anche GABRIELE D'AUTILIA, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, Milano, Mondadori 2005.

<sup>18</sup> Benedetta Tobagi ci racconta “La resistenza delle donne”, cit.

<sup>19</sup> Url <https://www.premiocampiello.org> (consultato il 30 aprile 2025). Il libro giunto secondo tratta la vita di una delle più significative protagoniste della Resistenza, nonché importante scrittrice: SILVIA BALLESTRA, *La Sibilla. Vita di Joyce Lussu*, Roma-Bari, Laterza 2022. Negli ultimi anni, sono sempre di più i romanzi dedicati agli anni della Resistenza dal punto di vista delle donne; per citarne solo alcuni: NICOLETTA VERNA, *I giorni di Vetro*, Torino, Einaudi 2024; SILVIA CAVALIERI, *L'argine delle erbarie*, Milano, Solferino 2024; CHIARA POLITA, *Di fulmini e tempesta*, Venezia, Marsilio 2025. Cfr. ROBERTA COLOMBI, *Forme della narrazione resistenziale. Le scrittrici del nuovo Millennio tra storia, finzione e autobiografia*, in ANNA FRABETTI, LAURA TOPPAN (a cura di), *Raccontare la Resistenza oggi. Prospettive critiche tra il XX e il XXI secolo*, Firenze, Franco Cesati 2025, pp. 123-141.

<sup>20</sup> SIMONETTA FIORI, *Le donne della Resistenza: pronte alla vita, l'Italia chiamò*, «La Repubblica», 22 ottobre 2022, url <https://www.repubblica.it/cultura/2022/> (consultato il 30 aprile 2025); PAOLO DI PAOLO, *Le donne che resistono, il mondo al contrario che ancora fa paura*, «La Repubblica», 18 settembre 2023, url <https://www.repubblica.it/cultura/2023/> (consultato il 30 aprile 2025); ALESSANDRA SARCHI, *Benedetta Tobagi: «Che fate senza di noi? E le donne presero le armi»*, «Corriere della Sera», 23 novembre 2022, url <https://www.corriere.it/sette/cultura-societa/> (consultato il 30 aprile 2025).

<sup>21</sup> DALILA FORNI, recensione a B. Tobagi, *La Resistenza delle donne*, in «Woman and Education», I, 1 (2023), pp. 97-98; SIMONE CAMPANOZZI, recensione a B. Tobagi, *La Resistenza delle donne*, in «Novocento.org», 18 aprile 2023, url <https://www.novocento.org/recensioni/la-resistenza-delle-donne-7772/> (consultato il 30 aprile 2025); ANNA BALDINI, recensione a B. Tobagi, *La Resistenza delle donne*, «Allegoriaonline», 23 maggio 2023, url <https://www.allegoriaonline.it/5002-benedetta-tobagi-la-resistenza-delle-donne> (consultato il 30 aprile 2025).

<sup>22</sup> E. PORCIANI, *Le donne nella narrativa della Resistenza. Rappresentazioni del femminile e stereotipi di genere*, cit., p. 8.

significazione del mondo»: <sup>23</sup> attraverso di loro si esercita un nuovo sguardo sul reale.

Un breve intervento sul sito della Libreria delle donne di Milano, invece, configura il testo come «romanzo/ricerca»; <sup>24</sup> mentre, in ambito specialistico, Emanuela Bandini lo definisce «un saggio che si legge come un romanzo», <sup>25</sup> proponendo un rovesciamento della categoria critica di romanzo-saggio, su cui ha riflettuto Stefano Ercolino, <sup>26</sup> in quella di *saggio-romanzo*, dove l'inserzione di parti narrative ha la finalità di attrarre il lettore, di coinvolgerlo nella storia. Dunque: un saggio-romanzo, o, ancora, un saggio narrativo, <sup>27</sup> forme che rientrano nell'eterogeneo campo della *non-fiction*, «fenomeno plurale» all'interno del quale ogni testo s'ingegna a «rinegoziare il rapporto tra elementi finzionali e non finzionali». <sup>28</sup> Una scrittura ibrida, che impiega materiale documentario attraverso moduli propri della narrativa e, insieme, della saggistica. A dirigere questo percorso ondivago è la «voce narrativa» individuata da Tobagi, che al tempo stesso rispetta l'«inflessione autobiografica» <sup>29</sup> tipica del genere saggistico:

Ho messo a punto una *voce narrativa* che in qualche modo... Vabbè, a me piace tanto la radio, l'ho anche fatta... A me piaceva l'idea di pensare che voi siete lì col libro, ci sono queste foto e io sono sul bracciolo che ogni tanto vi commento le cose. Però lasciandovi anche lo spazio di dire «No, questa cosa non sono d'accordo» e «Ah, questo non l'avevo visto!» <sup>30</sup>

<sup>23</sup> D. BROGI, *Lo spazio delle donne*, cit., p. 83.

<sup>24</sup> BIANCA BOTTERO, recensione a B. Tobagi, *La Resistenza delle donne*, «Libreria delle donne di Milano», 25 maggio 2023, url <https://www.libriaddelledonne.it/lettture/benedetta-tobagi-la-resistenza-delle-donne-einaudi-2022-recensione/> (consultato il 30 aprile 2025).

<sup>25</sup> EMANUELA BANDINI, *Sappiamo chi eravamo? Su "La Resistenza delle donne" di Benedetta Tobagi*, «laletteraturaenoi.it», 26 gennaio 2024, url <https://laletteraturaenoi.it/2024/01/26/sappiamo-chi-eravamo-su-la-resistenza-delle-donne-di-benedetta-tobagi/> (consultato il 30 aprile 2025).

<sup>26</sup> STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo saggio*, trad. it. LORENZO MARCHESE, Milano, Bompiani 2017. Cfr. anche VALERIA CAVALLORO, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di RICCARDO CASTELLANA, Roma, Carocci 2021, pp. 87-114.

<sup>27</sup> «Il saggio narrativo si serve di stratagemmi e dispositivi della *fiction* per dare forza a un discorso teorico che viene percepito come inerte e distante da un pubblico di massa: lo *storytelling* e il coinvolgimento mimetico (dato per esempio dalla massiccia inserzione della cronaca e dalla continua sovrapposizione autobiografica) servono a controbilanciare la percepita astrattezza del saggio», LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, in «Ticentre», 9 (2018), pp. 151-169, p. 154, url <https://teseo.unitn.it/ticentre/issue/view/108> (consultato il 30 aprile 2025).

<sup>28</sup> RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, *La non fiction*, in *Fiction e non fiction*, cit., pp. 135-156, p. 155.

<sup>29</sup> «Ciò che distingue le due forme [romanzo e saggio] è lo statuto di verità. Quella del saggio è una forma di discorso divagante a inflessione autobiografica, che si fonda sull'implicita prescrizione di non inventare un mondo di finzione per veicolare le riflessioni sul mondo. Il saggista sceglie tradizionalmente di appoggiarsi alle cose esistenti senza camuffarle», LORENZO MARCHESE, *Storiografie parallele. Cos'è la non fiction?*, Macerata, Quodlibet 2019, p. 85.

<sup>30</sup> *Benedetta Tobagi presenta la Resistenza delle donne*, 9 marzo 2023, url <https://youtu.be/4a8i4nII-X3o?si=PayrQv8xqAEFuWkT> (consultato il 30 aprile 2025).

L'obiettivo dell'autrice era quello di realizzare un libro divulgativo, che potesse raggiungere un pubblico trasversale, senza limitazioni di *target*, proprio come la radio e che, come questa, conservasse una dimensione intima.<sup>31</sup> Non sorprende, dunque, che l'operazione letteraria si sia immediatamente trasformata in un'opera multimediale, attraverso un interessante processo di «rimediazione»<sup>32</sup> che ha coinvolto altre figure, oltre a quella dell'autrice. Dal 2022, infatti, *La Resistenza delle donne* è anche un *reading* teatrale diretto da Lorenzo Pavolini.<sup>33</sup> Lo spettacolo, nel rispettare il doppio linguaggio testuale e fotografico del volume tramite la proiezione delle immagini su un grande schermo alle spalle del palco, vede Tobagi, voce narrante stavolta incarnata, accompagnata da un'attrice<sup>34</sup> che emerge dal buio per interpretare i brani di memorie, diari, lettere e testimonianze che intercalano il racconto, e dalla fisarmonica suonata dalla musicista Giulia Bertasi.

Ecco le ragioni, dunque, dietro la scelta di uno stile alto ma non erudito, nonché della postura assunta dall'Io narrante, la cui presenza è sensibile lungo tutto il saggio, spesso anche attraverso l'uso di frasi ed espressioni più vicine all'oralità che alla scrittura letteraria.<sup>35</sup> Leggiamo l'incipit: «Sai chi sei? | Sai a cosa sei chiamata? | Per cosa vale la pena vivere e morire? | Che cosa è giusto fare? | [...] Chi vuoi essere?».<sup>36</sup> A metà tra un soliloquio e un dialogo con un tu femminile che riproduce i modi della voce radiofonica,<sup>37</sup> Tobagi stabilisce da subito un patto col proprio lettore, chiamato in causa per confrontarsi in prima persona con il dilemma cruciale che, immagina l'autrice, dev'essersi posta ciascuna delle protagoniste di questa storia.

Voltando pagina si scopre il ritratto di un gruppo di donne sorridenti, in posa. Non sappiamo chi siano poiché qui, come nel resto del volume, man-

<sup>31</sup> ENRICO MENDUNI, *Il mondo della radio. Dal transistor ai social network*, Bologna, il Mulino 2012.

<sup>32</sup> JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press 1999.

<sup>33</sup> La prima è andata in scena a Roma, al Teatro Manzoni, il 7 ottobre 2022 nell'ambito della rassegna «Scrittori in scena»; url <https://teatromanzoniroma.it/programma/la-resistenza-delle-donne/> (consultato il 30 aprile 2025).

<sup>34</sup> Negli spettacoli hanno finora recitato Anna Bonaiuto, Susanna Gozzetti, Arianna Scommegna.

<sup>35</sup> «Oddio: raccontata in questo modo suona bene, ma non è andata esattamente così» (B. TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, cit., p. 8); «Lo so, ho appena detto che» (ivi, p. 13); «Attenzione, però» (ivi, p. 18); «Alleluja!» (ivi, p. 80). Si legga, in tal senso, quanto osserva opportunamente Roberta Colombi: «La peculiarità del testo, dunque, consiste nel fatto che l'autrice ci conduce nell'avventura della ricostruzione storica da lei realizzata, trasmettendoci, oltre che le sue scoperte, le emozioni, i sentimenti che quelle le hanno procurato, mostrando come il suo atteggiamento nei confronti delle fonti non sia affatto emotivamente indifferente. In questo modo rivela al lettore come lo storico che indaga, raccoglie e riflette sui materiali, proietta la sua esperienza soggettiva per nulla neutra. L'autrice che ricostruisce è consapevole di narrare anche la sua ricerca, fatta di rabbia, sconcerto, compartecipazione verso le vicende raccontate e in quell'esperienza soggettiva vuole trascinare il lettore che viene coinvolto da frequenti richiami allocutivi, come se lo volesse al suo fianco a condividere le emozioni provate»: *Forme della narrazione resistenziale. Le scrittrici del nuovo Millennio tra storia, finzione e autobiografia*, cit., p. 131. Cfr. anche ROBERTA COLOMBI, *Dalla Storia alla Fiction: un'altra Resistenza. Postmemoria, marginalità e impegno nelle scrittrici del nuovo millennio*, in *Guerra Resistenza Liberazione*, cit., pp. 257-288.

<sup>36</sup> Ivi, p. 3.

<sup>37</sup> MARTA PERROTTA, *Quando la voce fa la differenza. Prospettive di ricerca su radio e "femminile"*, in «Imago. Studi di cinema e media», VI, 2 (2012), pp. 153-165; EAD., *Corpi senza voce o voci senza corpo? Donne al microfono nell'informazione radiofonica*, in «Problemi dell'informazione», 40, III (dicembre 2015), pp. 503-525.

cano le didascalie, per evitare ogni possibile manipolazione interpretativa.<sup>38</sup> L'autrice riprende parola, e si rivolge ora a un voi collettivo che rimarrà stabile lungo tutto il corso della narrazione: «Guardatele. Direste mai che sono impegnate in una guerra?»<sup>39</sup>

Questo passaggio dalla seconda persona singola alla plurale ha avvolto il lettore, e soprattutto la lettrice, come singolo e poi come collettività, all'interno del racconto, invitandolo ad assumere una doppia prospettiva: prima dentro, poi fuori dall'inquadratura. Tobagi è una narratrice coinvolta nella sua stessa storia: ne muove i fili o, meglio, li tesse insieme, ma al tempo stesso è toccata in prima persona da ciò che racconta, che è anche la *sua* storia. Ecco qualche esempio: «Questi versi mi hanno sempre turbata [...]»;<sup>40</sup> «[...]ne sono affascinata [...]»;<sup>41</sup> «Auguro a me stessa, a chiunque, una morte così».<sup>42</sup>

Le emergenze della sensibilità autoriale proseguono dall'inizio alla fine dell'opera, ed anzi l'ultimo capitolo produce una peculiare sovrapposizione di storie, che riconduce *ad unum* le tessere autobiografiche disperse fin lì, intrecciando a questo saggio-romanzo anche un ulteriore genere, quello appunto dell'autobiografia, che contraddistingue molta parte della scrittura resistenziale. Dunque, nel capitolo *Tornare alla luce*, Tobagi s'inserisce nel proprio racconto. Sta parlando di Maria Antonietta Moro, infermiera e partigiana, e del suo diario, ritrovato dalla figlia Lorena dopo la sua morte: «Lorena Fornasir, senza saperlo, mi regala la più incredibile delle coincidenze, che rischiarà con la strana luce fluorescente di un'aurora boreale tutta la mia ricerca».<sup>43</sup> L'autrice riprende dunque dal diario, pubblicato col titolo *Tutte le anime del mio corpo*, l'episodio in cui Moro e una compagna, Virginia Tonelli, sorteggiano la loro prossima missione con degli stecchini, ferme alla stazione di Udine. Tonelli viene inviata in missione a Trieste, e lì sarà arrestata e deportata alla risiera di San Sabba, l'unico campo di concentramento italiano con i forni crematori, dove verrà arsa viva dopo giorni di torture. Maria Antonietta estrae lo stecchino "giusto", va a Padova e si salva.

Ancora Tobagi:

Virginia Tonelli. | Lo stesso nome della madre di mia madre. | Virginia alias la partigiana Luisa – che (come se una coincidenza sola non bastasse) era il nome della mia nonna paterna [...]. Il mio possibile dentro il passato.<sup>44</sup>

<sup>38</sup> A proposito della didascalia, Susan Sontag ha scritto che «è la voce mancante, e ci si aspetta che esprima la verità. Ma anche una didascalia perfettamente esatta è solo una possibile interpretazione, necessariamente limitativa, della fotografia alla quale è unita. È un guanto che s'infilà e sfilà con facilità», *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. ETTORE CAPRIOLO, Torino, Einaudi 2004. pp. 97-98.

<sup>39</sup> B. TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, cit., p. 5.

<sup>40</sup> Ivi, p. 69.

<sup>41</sup> Ivi, p. 99.

<sup>42</sup> Ivi, p. 244.

<sup>43</sup> B. TOBAGI, *La resistenza delle donne*, cit., p. 334.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 334-335.

Ripercorre brevemente la storia della partigiana Luisa, e poi quella, dalla sorte completamente diversa, della propria nonna.

E all'improvviso dal suo nome si materializza come la fenice una sovversiva, una partigiana comunista dagli occhi ardenti [...] irrompe a ricordarmi che non siamo incatenati al passato come a una zavorra [...] Non siamo inchiodati a pagare i conti in sospeso del sangue. [...] Eleggere i nostri antenati – e antenate – spirituali tra coloro che possono aiutarci a dirigere meglio i nostri passi.<sup>45</sup>

Così, trovando anche il proprio spazio nel racconto, Tobagi chiude l'opera in maniera circolare, ricollegandosi, inoltre, alla dedica del libro, in apertura: «A tutte le antenate».

Sono antenate d'elezione sia le protagoniste che le studiose che costellano il racconto e ne generano l'aspetto polifonico, corale, riprodotto strutturalmente dall'articolazione del libro in trentuno brevi capitoli. Ciascuno di essi vede l'intrecciarsi della voce narrativa dell'autrice con i vissuti delle donne citate: l'ibridismo di genere sta anche qui, nella propagazione letteraria delle testimonianze. La finzionalità del saggio-romanzo si costituisce nello spazio sottile tra il dato reale e la sua messa in scena, ossia nell'affermazione: «Dobbiamo immaginarlo attraverso le parole di chi l'ha vissuto».<sup>46</sup>

Ne *La Resistenza*, Tobagi costruisce un percorso che intreccia storia e racconto. Come anticipato, infatti, l'opera procede per anni e per temi, restituendo l'eterogeneità della resistenza femminile, sia nelle modalità di partecipazione, sia nelle differenze di classe sociale e generazione. Alcune figure ricorrenti agiscono da fili rossi, capaci di tenere insieme l'ordito dell'opera e di conferirgli al tempo stesso coerenza interna ed un ritmo romanzesco. Si tratta, da un lato, di alcune partigiane più o meno celebri: Ada Gobetti, il cui *Diario partigiano* è una fonte cruciale ed emblematica, Marisa Ombra,<sup>47</sup> Carla Capponi,<sup>48</sup> Teresa Vergalli<sup>49</sup> o ancora Elsa Oliva.<sup>50</sup> Dall'altro, di «“donne comuni” – così dicono i libri di storia, con una brutta espressione che inghiotte le loro innumerevoli, sconosciute singolarità»,<sup>51</sup> le cui testimonianze orali sono state raccolte sul territorio da storiche come Anna Bravo, Anna Maria Bruzzone, Rachele Farina, Maria Teresa Segà, i cui lavori sono accuratamente richiamati nella nota bibliografica finale. Tobagi, infatti, vuole ripercorrere anche la storiografia della Resistenza: rendere la coralità dell'impegno

<sup>45</sup> Ivi, p. 338-339.

<sup>46</sup> Ivi, p. II.

<sup>47</sup> MARISA OMBRA, *La bella politica. La Resistenza, "Noi donne", il femminismo*, prefazione di Anna Bravo, Torino, Edizioni SEB27 2009; EAD., *Libere Sempre. Una ragazza della Resistenza a una ragazza di oggi*, Torino, Einaudi 2012.

<sup>48</sup> CARLA CAPPONI, *Con cuore di donna. Il Ventennio, la Resistenza a Roma, via Rasella: i ricordi di una protagonista*, Milano, Il Saggiatore 2000.

<sup>49</sup> TERESA VERGALLI, *Storie di una staffetta partigiana*, Roma, Editori Riuniti 2011.

<sup>50</sup> Elsa Oliva, *Bortolina: storia di una donna*, Torino, Edizioni Gruppo Abele 1996.

<sup>51</sup> B. TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, cit., p. 7.

femminile significa perciò anche dar corpo allo sforzo collettivo di tre generazioni di ricercatrici.<sup>52</sup>

Concentriamoci sulle figure più note, come Elsa Oliva, nome di battaglia Elsinki, una delle poche donne che scelsero con ferma volontà di partecipare alla lotta armata fino a guadagnarsi il comando di una volante, dando prova in più occasioni di grande coraggio e abilità. I suoi due nomi sono presenti in ben tredici capitoli dell'opera; quasi quanto quello della staffetta Teresa Vergalli, che riappare addirittura in sedici. Seguendo le storie di queste e altre donne nel tempo, Tobagi favorisce l'andamento narrativo del volume, isolando alcuni frammenti emblematici delle loro vite: la scelta di partecipare alla Resistenza, civile o armata che fosse, la genealogia delle madri, il rapporto con le armi, la nuova intimità con gli uomini... Questi macro-argomenti, nel riprendere i *topoi* delle scritture resistenziali femminili, costituiscono dei punti di raccordo nei quali le storie individuali prendono spazio.

Quanto al percorso diacronico, esso si apre con l'armistizio dell'8 settembre; fa eccezione il terzo capitolo, *Radici*, che con un *flashback* richiama il «precedente importante dell'impegno resistenziale femminile»: <sup>53</sup> ossia la lotta delle mondine negli anni Trenta. La narrazione si estende poi fino alla Liberazione e oltre; in particolare, a partire dal capitolo *La tristezza della Liberazione* – ossimoro concettuale che gioca sulla dissonanza tra l'aspettativa storica e la scomoda verità fattuale – Tobagi mette in luce le deludenti conseguenze rispetto al ruolo che le donne avevano esercitato durante la Resistenza. Private di ogni riconoscimento, vengono anzi sottoposte a un'«epurazione dalla memoria pubblica»<sup>54</sup> che, come anticipato nel primo paragrafo, si riflette anche in un comune atteggiamento, soprattutto per quelle che provenivano da ambienti sociali e geografici marginali, di svalutazione del proprio contributo e di silenzio e rimozione sulle violenze e le crudeltà che spesso avevano subito.

La trama delle voci delle protagoniste, sempre citate in forma diretta, s'interseca a cinque brevi brani che Tobagi definisce «corsivi narrativi»,<sup>55</sup> disposti in una o due pagine separate dai capitoli (eccezion fatta per la prima occorrenza), senza numerazione di pagina. In questi brani l'autrice gioca sulla focalizzazione, assumendo di volta in volta il punto di vista di una delle sue protagoniste. A stimolare la sua ispirazione, in tre casi, sono proprio le fotografie (negli altri due, invece, come spiega Tobagi, si è basata sulla storia vera di due ragazze).

### 3 IL «POTENZIALE DI RACCONTO» DELLE FOTOGRAFIE

Come anticipato, Tobagi ha più volte riconosciuto che la genesi del libro si deve al ritrovamento di un gruppo fotografie inedite all'interno dell'archivio dell'Istituto della Resistenza di Torino. Ha affermato: «In quelle immagini

<sup>52</sup> Benedetta Tobagi presenta *la Resistenza delle donne*, cit.

<sup>53</sup> B. TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, cit., p. 31. Anche la scrittrice Miriam Mafai ricorda la «cocciuta resistenza, più difficile da vincere di uno sciopero o di una manifestazione di piazza» delle mondine (*Pane nero. Donne e vita quotidiana nella Seconda guerra mondiale*, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso S.p.A. 2012, p. 217).

<sup>54</sup> Ivi, p. 295.

<sup>55</sup> Ivi, p. 354.

ho visto il potenziale di un racconto molto grande»;<sup>56</sup> e ancora, durante una videointervista:

Questo libro nasce da una manciata di fotografie d'archivio e dall'idea e dalla possibilità di lavorarci in maniera libera, in maniera creativa. Scrivenerne trattandole sia come fonti [...] ma anche come suggestioni, come immagini che hanno un fortissimo potere evocativo e simbolico.<sup>57</sup>

Le fotografie svolgono perciò una funzione genetica: esse costituiscono il «presupposto del testo» e s'innervano in esso.<sup>58</sup> È legittimo, dunque, riconoscere *La Resistenza delle donne* come fototesto, inteso, sulla scorta degli studi di Michele Cometa, come struttura retorica dalle molteplici possibilità morfologiche,<sup>59</sup> in cui i due codici vivono in costante tensione, cooperando a generare un significato inedito, che nessuno dei due, da solo, potrebbe produrre.

Occorre ricordare, a questo proposito, che l'autrice non è nuova all'impiego delle fotografie nelle sue opere. Già nel suo esordio *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, anch'esso pubblicato da Einaudi, le immagini sono un elemento sostanziale. L'autrice cerca di ricostruire la figura del padre, Walter Tobagi – giornalista del «Corriere della Sera» e presidente del sindacato dei giornalisti lombardi – ucciso dalla «Brigata XXVIII marzo», una formazione terroristica di estrema sinistra. Per farlo, si muove tra sguardi e testimonianze di familiari, colleghi, amici e nemici, tra rappresentazioni vere e false, pubbliche e private, nel tentativo di formarsi un ritratto personale, dato che, come racconta nelle prime pagine: «Non ho ricordi di mio padre da vivo: è morto troppo presto. In compenso sono cresciuta assediata dall'immagine pubblica di Walter Tobagi».<sup>60</sup> Nel libro (anch'esso un ibrido, tra saggio e memoir) scorrono dunque, accanto al testo, le fotografie tratte dagli album di famiglia, ma anche scatti realizzati durante occasioni pubbliche, come premiazioni o momenti di lavoro, in cui appare il giornalista mentre intervista personalità della politica e della cultura.

Qui Tobagi scrive: «Ho ascoltato a lungo le fotografie per carpire da qualche occhiata il racconto di altri frammenti di vita».<sup>61</sup> La disposizione – sine-stetica – all'ascolto delle immagini ha guidato anche l'elaborazione de *La Resistenza delle donne* e, ancor più recentemente, di *Covando un mondo nuovo*.

<sup>56</sup> Benedetta Tobagi ci racconta «La resistenza delle donne», cit.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina 2012, pp. 148-179.

<sup>59</sup> MICHELE COMETA, ROBERTA COGLITORE (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet 2016; GIUSEPPE CARRARA, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis 2020.

<sup>60</sup> BENEDETTA TOBAGI, *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, Torino, Einaudi 2009.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 93.

*Viaggio tra le donne degli anni Settanta*.<sup>62</sup> In questo caso, tuttavia, ci troviamo di fronte a un esperimento leggermente diverso: gli scatti sono selezionati dalla loro stessa autrice, la fotografa Paola Agosti insieme a Tobagi, che affianca loro brevi testi narrativi. Dunque, qui, la scrittura non esiste *con* le fotografie, bensì *per* le fotografie, le accompagna, reagisce, si costruisce intorno ad esse. Si configura così un «ecosistema»<sup>63</sup> testuale differente da quello de *La Resistenza*, con cui pure condivide alcuni tratti fondamentali: l'ancoraggio del discorso alle immagini e la funzione della voce narrante come loro «scenografa».

L'operazione compiuta ne *La Resistenza* riporta al centro dell'attenzione i corpi, restituendo loro spazio, effettività, consistenza che troppo a lungo sono stati loro negati. Tobagi rovescia l'«essere guardate»<sup>64</sup> che ha contraddistinto per secoli la rappresentazione femminile, portando all'attenzione immagini che testimoniano la loro *agency*. Sono emblematiche, da questo punto di vista, le fotografie che rappresentano le donne mentre imbracciano con fierezza le armi,<sup>65</sup> esibiscono senza imbarazzo l'intimità con i loro compagni uomini,<sup>66</sup> indossano per la prima volta i pantaloni.<sup>67</sup> Durante la Resistenza agiscono in un mondo che «s'è fatto teatro», in cui «le strade, gli uffici, i posti di blocco sono il loro palcoscenico»<sup>68</sup> e rovesciano a loro vantaggio gli stereotipi che le hanno a lungo accompagnate scoprendo un nuovo modo di vivere e usare il proprio corpo, per persuadere, talvolta ingannare e perfino uccidere, se necessario; allo stesso modo le immagini del libro richiedono di essere guardate, riconosciute, attenzionate.

Tobagi ragiona sin da subito sull'ambivalenza delle fotografie, in grado di unire diverse qualità: fonti storiche ma anche suggestioni in grado di generare invenzioni narrative. In questo senso, costituiscono anche una metafora incarnata del discorso storico, dei suoi silenzi, delle sue rimozioni e manipolazioni. Per questo motivo, le immagini che pure costituiscono il nucleo del volume, l'innesto documentario che dà vita al racconto, subiscono al tempo stesso un trattamento peculiare, che sfida la finzionalità. Non sono sempre loro, infatti, a «dire» la verità: a questo pensano anzitutto le testimonianze delle protagoniste, le loro voci dirette. Le fotografie spesso aprono spazi d'invenzione narrativa, «finestre» che conducono al di là del loro contenuto specifico. Si ribalta, cioè, l'idea tradizionale che le vuole come riproduzioni meccaniche della realtà.

<sup>62</sup> PAOLA AGOSTI, BENEDETTA TOBAGI, *Covando un mondo nuovo. Viaggio tra le donne degli anni Settanta*, Einaudi, Torino 2024. Non a caso, anche questo libro è edito nella collana Frontiere.

<sup>63</sup> Concetto proposto da Daniela Brogi nel suo *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo* (Roma, Carocci 2018, p. 38) e applicato al fototesto da Giuseppe Carrara (*Storie a vista*, cit.).

<sup>64</sup> JOHN BERGER, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, trad. it. MARIA NADOTTI, Milano, Il Saggiatore 2015, pp. 47-66.

<sup>65</sup> B. TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, pp. 135-151.

<sup>66</sup> Ivi, pp. 180-197.

<sup>67</sup> Ivi, pp. 130-134.

<sup>68</sup> Ivi, p. 102.

Ne sono un esempio i corsivi narrativi: il primo è l'unico inserito all'interno di un capitolo, e dunque anche del discorso. Tobagi sta descrivendo il contesto in cui, nel caos che segue l'armistizio, toccò «alle invisibili entrare in scena».<sup>69</sup> Dopo questa frase appare la fotografia di un gruppo di giovani donne e uomini, e, poco sotto:

Quanto l'è brutto, ussignur! aveva riso con la sua amica, però col batticuore, per come lui la guardava. Anche adesso arrossisce, le sale un sorriso da furbetta (lui non se ne accorge proprio) mentre si stringe nelle braccia conserte, eccitata e imbarazzata dalla doppia novità: i ragazzi e la fotografia. [...]. Non è poi così brutto. Speriamo che resti, pensa.<sup>70</sup>

In questo passaggio, Tobagi abbandona il suo ruolo di narratrice eterodiegetica per immergersi all'interno della fotografia. Stilisticamente ne realizza un'*integrazione per trasposizione*, in cui l'immagine «diviene il *setting*, esplicito o implicito [...] della narrazione»<sup>71</sup> oltre che una *dinamizzazione* (ovvero, una messa in scena).

Tobagi, infatti, adotta il punto di vista di una delle ragazze ritratte nello scatto, immaginandone pensieri ed emozioni. È il contenuto stesso della foto a innescare l'invenzione narrativa che si sviluppa attraverso il discorso indiretto libero. Lo stesso procedimento si ritrova nel corsivo successivo, che segue il capitolo dedicato alla nascita dei «Gruppi di difesa della donna e per l'assistenza ai combattenti della libertà» (Gdd). Leggiamo:

Il sole. I campi, campi a perdita d'occhio e la strada bianca che li taglia. Un ululato acuto, gioioso, rompe l'aria immobile. Poi una ragazza in bicicletta. [...] Non sarà mai più così felice. Così libera. Lo ricorderà sempre. Combatterà tutta la vita perché ogni ragazza possa sentirsi, nel proprio corpo, nel proprio tempo, come si sentiva lei allora. Una rondine in volo.<sup>72</sup>

Un altro indiretto libero: a parlare è la donna che i lettori vedono avanzare verso di loro, girando la pagina. Il suo nome, Onorina "Nori" Brambilla, viene svelato nella prima riga del capitolo successivo, che apre lo sguardo sul caleidoscopio delle molteplici forme di resistenze femminili, strette entro la problematica categoria dei Gdd.

Questa fotografia, tuttavia, suggerisce qualcosa di più: che le immagini offrono solo un frammento di verità e, spesso, possono risultare ingannevoli. Ignorando chi sia davvero quella giovane sorridente e spensierata, si rimarrebbe ancorati «all'immaginario gentile e edulcorato delle ragazze in bicicletta della Resistenza».<sup>73</sup> In realtà, la gappista Nori ebbe un ruolo cruciale in importanti azioni partigiane, come l'attentato del giugno 1944 alla stazione di

<sup>69</sup> Ivi, p. 9.

<sup>70</sup> Ivi, pp. 9-10.

<sup>71</sup> M. COMETA, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 135.

<sup>72</sup> B. TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, cit., p. 87.

<sup>73</sup> Ivi, p. 90.

Greco, nei pressi delle fabbriche Pirelli, «luogo simbolo dell'asservimento del sistema industriale italiano alla Wehrmacht».74 Analogamente, una singolare fotografia recuperata dal fondo del partigiano Ettore Serafino, che sembrerebbe raffigurare una perquisizione, si rivela – come scrive Tobagi – una scena diversa: «[...] i volti sorridenti dei partigiani [...] e l'atteggiamento rilassato delle ragazze ci dicono che stiamo assistendo piuttosto a una rituale vestizione – o spoliatura – delle preziose messaggere».75

Dal punto di vista retorico e stilistico, fotografie e scrittura dialogano in un continuo andirivieni. Tobagi non si limita a far sì che le immagini illustrino il testo; piuttosto, costruisce un intreccio in cui è spesso la parola a generare nuovi sensi visivi. I due codici si rivelano complementari e inscindibili. Spesso l'autrice muove da un dettaglio, da una dissonanza, o dal riconoscimento delle identità raffigurate; ogni indizio presente nell'immagine diventa così uno spunto per una narrazione che non si arresta alla descrizione, ma si apre a percorsi interpretativi ulteriori:

Sorridenti, energiche e sobriamente vestite, tante ragazze come Alma Baral, Livia Savorgnan, Cita Brignogne e Viola Lageard, nello scatto alla pagina precedente (Viola è quella riccia in piedi, con la camicetta bianca, purtroppo non so riconoscere le altre) lasciano la sicurezza di una vita in cui l'unica preoccupazione era non rimanere zitelle, fare figli e prendersene cura, oppure i piccoli sogni di un'esistenza ordinaria, stare bene e tirar innanzi conquistandosi tutt'al più una vita un poco migliore. [...] Unico indizio visibile di ribellione: tra le loro dita biancheggiano talvolta le sigarette. [...] Bello vederle scherzare con i ragazzi della divisione alpina autonoma Val Chisone «Adolfo Serafino», in cui militavano.<sup>76</sup>

Un tratto stilistico distintivo sono le frasi lasciate aperte, che lasciano il periodo sospeso, senza chiusura: «Sono convinta che spesso ci sia questo sentimento, dietro i sorrisi aperti che illuminano i ritratti di tante giovani donne della Resistenza, come lei»,<sup>77</sup> scrive Tobagi in corrispondenza del ritratto di una partigiana senza nome che sorride all'obiettivo. In questo modo, il testo si apre sull'immagine e trova in essa la propria compiutezza, realizzando un esempio emblematico della compenetrazione dei due codici nell'opera.

La fototestualità si dispiega aprendo scorci sulle microstorie, là dove sono le parole a dire ciò che resta fuori dall'inquadratura.

Scegliere se stesse, affermare la propria verità vuol dire molto spesso rompere con la famiglia, con chi si ama, con chi credevamo (o speravamo) ci amasse. [...] *Mi parla di questo* la foto bellissima che ritrae Reginalda Santacroce (la prima a destra) con Assunta Versino e la sua

---

<sup>74</sup> *Ibid.* Lo stesso vale per la fotografia di Anna Fenoglio, poche pagine dopo: «chi direbbe mai che questa collegiale sorridente con la borsetta appesa al manubrio era stata addestrata dagli agenti dell'Oss, l'antesignano della Cia?», *ivi*, p. 97.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 95-96.

<sup>76</sup> *Ivi*, pp. 52-53.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 67.

sorellina Marcella, tutte e tre staffette delle formazioni autonome della val Sangone, tra le Alpi del Piemonte occidentale; il modo in cui sorridono, ritte nel vento davanti a un infinito orizzonte che possiamo solo immaginare.<sup>78</sup>

E ancora: «[...] *non posso fare a meno d'immaginare* che, con la mano sinistra rimasta fuori dall'inquadratura, la partigiana con la cartuccera a tracolla stia facendo un gestaccio a tutti questi paternalisti»;<sup>79</sup> «La giovane sulla destra, un po' scostata dagli altri, ha l'aria di essere una che a certe cose non ci pensa proprio; i due sdraiati a pancia in giù, sulla sinistra, se non stanno già insieme poco ci manca».<sup>80</sup>

Un'altra tipologia di corrispondenza fototestuale dell'opera non implica il richiamo esplicito all'immagine nel testo, ma si basa su un riferimento più generico al suo contenuto, che la trasforma in una conferma visuale del racconto, una vera e propria "prova". È il caso della fotografia del tram rovesciato nel capitolo *Donne sulle barricate*, dove si ricorda la rivolta contro i tedeschi divampata a Napoli tra il 28 settembre e il 1° ottobre 1943: «[...] improvvisano barricate accatastando mobili e oggetti casalinghi o *rovesciando le carrozze dei tram*, con cui bloccano l'avanzata dei mezzi pesanti tedeschi [...]».<sup>81</sup> Un esempio simile si trova in *Torture*, dove due scatti consecutivi, che seguono la testimonianza dello strazio inflitto dai nazifascisti ai cadaveri dei resistenti esposti in strada, documentano una di queste vergognose azioni.<sup>82</sup>

Le fotografie, inoltre, servono a raccontare ciò che le parole non riescono a esprimere, a testimoniare violenze, torture, omicidi, e a smantellare l'immagine idilliaca delle staffette in bicicletta, per ricordare le tragedie che molte di queste donne subirono, e che spesso non poterono o non riuscirono a denunciare. L'uso di queste immagini spinge Tobagi – e noi con lei – a riflettere sull'esposizione dei corpi, sulla composizione delle fotografie e su quanto l'idea di "oggettività" fotografica possa rivelarsi illusoria o addirittura ingannevole.

Di fronte al cadavere di una donna abbandonato su una riva, l'autrice scrive: «Il modo in cui questo corpo è esposto e quasi erotizzato dall'obiettivo fotografico ha qualcosa di perturbante».<sup>83</sup> Questa riflessione richiama inevitabilmente le parole di Susan Sontag, che ha parlato della violenza implicita nell'atto fotografico: «ha qualcosa di predatorio [...] come la macchina fotografica è una sublimazione della pistola, fotografare qualcuno è un omicidio sublimato».<sup>84</sup> Fotografare un corpo già morto, dunque, amplifica la brutalità della morte stessa.

<sup>78</sup> Ivi, p. 117. C.vo mio.

<sup>79</sup> Ivi, p. 136. C.vo mio.

<sup>80</sup> Ivi, p. 188.

<sup>81</sup> Ivi, p. 20. C.vo mio.

<sup>82</sup> Ivi, p. 220.

<sup>83</sup> Ivi, p. 222.

<sup>84</sup> S. SONTAG, *Sulla fotografia*, cit., p. 14.

Ancora, Tobagi si concentra sulle atrocità che non sono documentabili visivamente: la solitudine, il terrore di essere catturate, la sofferenza fisica e psicologica, le violenze sessuali e le torture subite da numerose resistenti e partigiane, eventi spesso non verbalizzati e mai fotografati. Per raccontare questi orrori, nei capitoli da *Paura* a *Morire da viva*, Tobagi ricorre alle immagini dei luoghi e degli oggetti che sono stati testimoni muti di quelle sofferenze, avvicinandosi così alle narrazioni postraumatiche che fanno uso del medium fotografico, spesso utilizzato per indagare le lacune della memoria.<sup>85</sup> Parallelamente, diminuiscono le parole delle protagoniste e compaiono invece – come già in altri passaggi dell'opera –, citazioni di documenti storici (sentenze, articoli, decreti), che contestualizzano i loro silenzi.

Tra le più fotografie più crude ed emblematiche c'è quella di una brandina con un materasso sfondato, il cui taglio centrale evoca il sesso femminile, generando un'immagine duramente icastica, che reagisce al «demone muto»<sup>86</sup> del trauma.

Il linguaggio fotografico, con le dovute cautele che dipendono dalla sua decodifica culturale, può dirsi universale. Così, i volti che Tobagi incontra nella sua ricerca spesso la trasportano in altri tempi e luoghi. È il caso della fotografia segnaletica dell'attivista Alice Cesena, che le fa tornare in mente gli sguardi delle donne rinchiusi nei manicomi durante il Ventennio,<sup>87</sup> o del ritratto della partigiana Prosperina Vallet, uno dei più riprodotti,<sup>88</sup> il cui sguardo fiero, scrive l'autrice, è il medesimo delle combattenti dei nostri giorni.

[...] ha la potenza di un'icona, trascende il tempo e il luogo; quelle montagne potrebbero ben essere in Persia o in Afghanistan, il suo viso, la postura fiera, persino l'abbigliamento, sembrano quelli di tante altre donne combattenti venute dopo di lei, dall'America Latina al Medio Oriente. La somiglianza con la giovane soldatessa dell'esercito di Selay Ghaffar, la comandante in capo delle forze democratiche siriane in Rojava nel 2017, è impressionante: sembrano sorelle.<sup>89</sup>

Le immagini, le coincidenze degli sguardi, quasi come una *formula di pathos*,<sup>90</sup> testimoniano le costanti antropologiche e sociologiche di una lotta comune per la liberazione femminile da ogni tipo di dominazione.

<sup>85</sup> Vd. almeno: CATHY CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press 1996; MARIANNE HIRSH, *The Generation of Post-memory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press 2012; MEEK ALLEN, *Trauma and Media: Theories, Histories, and Images*, New York, Routledge 2010. Sul rapporto tra letteratura italiana e trauma vd. DANIELE GIGLIOLI, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo Millennio*, Macerata, Quodlibet 2011.

<sup>86</sup> B. TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, cit., p. 229.

<sup>87</sup> Ivi, p. 30.

<sup>88</sup> È l'immagine di copertina del recente romanzo di Chiara Polita, *Di fulmini e tempesta* (cit.), appena uscito.

<sup>89</sup> B. TOBAGI, *La Resistenza delle donne*, cit., pp. 170-172.

<sup>90</sup> Concetto con cui Aby Warburg si riferiva a esperienze psichiche di «forme affettive primitive» (GEORGES DIDI-HUBERMAN, *L'immagine insepolita. Aby Warburg, la storia dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri 2006, p. 186) che si incarnano di volta in volta in nuove immagini.

## 4 CONCLUSIONI

Il saggio-romanzo *La Resistenza delle donne* pratica un montaggio di scrittura finzionale e non finzionale, in cui si intrecciano citazioni storiche, letterarie, orali e fotografie di natura ufficiale, spontanea o ricostruita. In tal modo, l'opera sembra rispondere all'invito di Walter Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia*: spezzare le narrazioni trionfalistiche e rivolgere l'attenzione ai vinti e ai dimenticati, per «spazzolare contropelo la storia».<sup>91</sup>

Per farlo, Tobagi costruisce un organismo testuale nuovo, capace di accogliere prospettive inedite e di esercitare uno sguardo critico consapevole, intriso di un femminismo intersezionale attento a tutte le forme di marginalizzazione storica, politica e sociale. Forza la propria centralità autoriale, ne mette alla prova i confini aprendoli all'ospitalità delle voci altrui. Con uno stile medio, teso al dialogo continuo con il lettore – l'opera si configura, in effetti, come una lunga apostrofe –, e attraverso l'esibizione, pagina dopo pagina, dei volti delle protagoniste, Tobagi ricompona una trama in cui l'esperienza individuale e quella collettiva si intrecciano, «in una tensione variabile tra spazio dell'intimità e sfera pubblica».<sup>92</sup>

A guidare questa scelta è una strategia narrativa che si potrebbe accostare a quella che Raffaele Donnarumma, a proposito della letteratura ipermoderna, ha definito «retorica del coinvolgimento»:<sup>93</sup> una modalità in cui il filtro soggettivo del racconto orienta la percezione dei fatti e dissolve i confini tradizionali tra generi. Tale caratterizzazione incontra, d'altronde, la categoria di «spazio autobiografico» proposta per la scrittura femminile resistenziale da Elena Porciani a partire da Philippe Lejeune, più fluida rispetto al più noto «patto autobiografico»: uno spazio intermedio e flessibile in cui il vissuto personale si traduce in narrazione, intrecciando forme e registri differenti.<sup>94</sup> Sebbene Tobagi operi in un contesto storico-documentario, il suo lavoro si inserisce in questa più ampia tensione contemporanea, che predilige una voce personale e dichiarata,<sup>95</sup> capace di unire il rigore della testimonianza all'andamento narrativo e all'empatia emotiva, piuttosto che limitarsi a una distanza saggistica.<sup>96</sup>

Scogliendo di intrecciare fotografie e scrittura, *La Resistenza delle donne* non solo racconta, ma materializza la frattura della memoria storica, ne rivela le assenze, le omissioni, i dettagli dimenticati. In questo senso, la pratica del

<sup>91</sup> WALTER BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, in Id., *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, a cura di Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann ed Enrico Ganni, Torino, Einaudi 2006, p. 506.

<sup>92</sup> MARCO PIAZZA, *Tra verità e finzione: fototestualità e implicazioni filosofiche*, in «Lebenswelt», 14 (2019), pp. 109-124, p. 121.

<sup>93</sup> RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Roma, Carocci 2014, p. 187.

<sup>94</sup> E. PORCIANI, *Le donne nella narrativa della Resistenza*, cit., p. 10.

<sup>95</sup> «La voce, insomma, non è mai neutra: viene sempre da un punto preciso, ed è plausibile o credibile proprio in ragione della propria particolarità», ivi, p. 188.

<sup>96</sup> «Prova che nel nuovo millennio non ci sia solo una indubbia tendenza alla “appropriazione della storia a fini letterari” ma anche qualcosa che va nella direzione opposta, una storia che per comunicare le sue verità si avvale del calore della narrazione partecipata», R. COLOMBI, *Forme della narrazione resistenziale. Le scrittrici del nuovo Millennio tra storia, finzione e autobiografia*, cit., p. 138.

fototesto diventa una strategia retorica che restituisce voce ai corpi e agli sguardi cancellati. Tobagi tiene insieme intimità e storia, documento e invenzione, senza mai perdere la tensione etica di chi sa che la memoria non è mai solo un fatto privato, ma un compito collettivo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGOSTI PAOLA, TOBAGI BENEDETTA, *Covando un mondo nuovo. Viaggio tra le donne degli anni Settanta*, Einaudi, Torino 2024
- BABINI, VALERIA PAOLA, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga 2018
- BENJAMIN, WALTER, *Sul concetto di storia*, in ID., *Opere complete*. VII. *Scritti 1938-1940*, a cura di Hermann Schweppenhäuser, Rolf Tiedemann ed Enrico Ganni, Torino, Einaudi 2006
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio 2022
- BÉRGER JOHN, *Questione di sguardi. Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, trad. it. Maria Nadotti, Milano, Il Saggiatore 2015
- BERTONI FEDERICO, CARRETTA SIMONA e RUBBI NICOLÒ (a cura di), *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, numero monografico, in «Ticontre», IX (2018), pp. vii-278.
- BIANCARDINO, ANNACHIARA, *Scritture partigiane. La Resistenza nella letteratura d'autrice*, Bari, Stilo editrice 2025
- BOLTER JAY DAVID, GRUSIN RICHARD, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press 1999
- BROGI, DANIELA, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi 2022
- CARRARA GIUSEPPE, *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis 2020
- CASTELLANA, RICCARDO, *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci 2021
- COMETA, MICHELE, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina 2012
- COMETA, MICHELE, COGLITORE, ROBERTA (a cura di), *Fototesti: letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet 2016
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Roma, Carocci 2014
- ERCOLINO, STEFANO, *Il romanzo saggio*, trad. it. Lorenzo Marchese, Milano, Bompiani 2017
- FRABETTI, ANNA, Toppan Laura (a cura di), *Raccontare la Resistenza oggi. Prospettive critiche tra il XX e il XXI secolo*, Firenze, Franco Cesati 2025
- GARAÙ, SARA, MAGGI, MARCO, TESCARI, VEGA, *Fototestualità*, numero monografico di «Versants», II, 68, 2021
- MARCHESE, LORENZO, *Storiografie parallele. Cos'è la non fiction?*, Macerata, Quodlibet 2019
- MIGNEMI, ADOLFO, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Torino, Bollati Boringhieri 2003
- ID., *Storia fotografica della Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri 2002
- PORCIANI, ELENA, *Le donne nella narrativa della Resistenza. Rappresentazioni del femminile e stereotipi di genere*, Catania, Villaggio Maori 2017
- RIZZARELLI, MARIA, *Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo*, in «Narrativa», 41, 2019, pp. 41-54
- SONTAG, SUSAN, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, trad. it. Ettore Capriolo, Torino, Einaudi 2004
- TOBAGI, BENEDETTA, *Come mi batte forte il tuo cuore. Storia di mio padre*, Torino, Einaudi 2009

EAD., *La Resistenza delle donne*, Torino, Einaudi 2022.

TORTI, LAVINIA, *Doppie esposizioni. Forme dell'iconotesto italiano contemporaneo*, premessa di L. Weber, Milano, Biblion 2023



#### PAROLE CHIAVE

Benedetta Tobagi; Resistenza; saggio-romanzo; fotografia; fototesto



#### NOTIZIE DELL'AUTORE

Caterina Miracle Bragantini ha conseguito il dottorato in Italianistica in cotutela tra il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre e l'École Normale Supérieure di Lione. I suoi interessi di ricerca si concentrano su autori e autrici dal Novecento ad oggi (Dino Campana, Alberto Savinio, Emilio Cecchi, Goliarda Sapienza, Andrea Camilleri, Benedetta Tobagi), con particolare attenzione al rapporto tra letteratura, arti e media, in special modo fotografia e radio. Ha pubblicato la monografia: «*Aspettando cogli occhi una parola*». *Biografia intellettuale di Emilio Cecchi* (Carocci 2025).

#### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

Caterina Miracle Bragantini, «*Dentro quali sguardi ti muovi?*». *Strategie fototestuali ne La Resistenza delle donne di Benedetta Tobagi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025)



#### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





## GIULIO MOZZI E LA REALTÀ “AVVENUTA-NON-AVVENUTA”

ALBERTO CASADEI – *Università di Pisa*

In questo contributo, viene esaminata l'opera letteraria di Giulio Mozzi, a partire dai primi racconti per arrivare a *Le ripetizioni* (2021). Impiegando la categoria del *weird* in senso ampio, sulla scorta delle riflessioni di Mark Fisher e altri, si evidenzia la costante eversione di Mozzi rispetto alle categorie del “realistico” e del “fittizio”, nonché la mescolanza di generi e registri in tutti i suoi scritti. Per mettere a fuoco i temi principali di questa produzione, che comprende racconti, saggi, poesie ecc., vengono esaminati alcuni testi chiave, in particolare la raccolta “poetica” *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea* (2000 e 2018) e quella di racconti *Il male naturale* (1998 e 2011): in esse emergono personaggi (Mario, Bianca, Santiago...) e situazioni, spesso di statuto incerto (real-fittizie), che saranno poi riprese e completate nel romanzo *Le ripetizioni*, che allude sin dal titolo a un'opera di Kierkegaard nota in Italia come *La ripetizione* (1843). A esso Mozzi ha lavorato, con lunghe interruzioni, per oltre vent'anni, e ha proposto alla fine un montaggio di scene senza un preciso ordine cronologico e con un effetto complessivo decisamente stranante. Molti i modelli segnalati, dalle opere del *Nouveau Roman* sino al film *Eternal sunshine of the spotless mind* (2004), ma è soprattutto sull'esito della narrazione che si concentra l'analisi. Nell'insieme, questo testo ma anche molti altri di Mozzi pongono il problema dei modi per raggiungere un effettivo ‘realismo’ adatto ai nostri tempi, nel quale una notevole componente fittizia e *weird* si innesta quasi di necessità e comunque senza fratture.

I

Prendiamo in esame *Le ripetizioni* di Giulio Mozzi,<sup>1</sup> *summa* e per ora conclusione di un percorso trentennale. Prima di arrivare all'esito più compiuto Mozzi ha elaborato un'ampia produzione di racconti, saggi, opere in versi (molto *sui generis*), libri su questioni di attualità, manuali di scrittura, testi

---

<sup>1</sup> GIULIO MOZZI, *Le ripetizioni*, Venezia, Marsilio 2021.

attribuiti a eteronimi ecc.<sup>2</sup>. Il primo dato da sottolineare è che un nucleo ricorrente si coglie sin da alcuni dei primi racconti,<sup>3</sup> come *Treni*, in cui un personaggio di nome Mario viaggia verso Roma in apparenza per raggiungere una donna amata, ma in effetti incerto sul da farsi, tentato dal tornare indietro una volta raggiunta Firenze, e ancora alla fine lasciato a meditare sul da farsi «se ce la farà, se non ce la farà, arrivando a Roma, a tornare indietro, ad allontanarsi dalla causa dei suoi mali, dalla ripetizione delle cose sbagliate».<sup>4</sup> Compare già qui il termine-chiave, la *ripetizione* che può condizionare un'intera esistenza, specie se intesa come fa Kierkegaard nell'opera *Gjentagelsen* (1843) appunto intitolata così in molte traduzioni (ma in altre è *La ripresa*). In essa, com'è noto, la storia di un amore terminato viene come ricostruita di continuo nel ricordo, proprio mentre si rivive quanto è accaduto (se lo è davvero) e insieme si vive nella realtà, in luoghi diversi, commentando il libro di Giobbe e dialogando con il lettore. Un "esperimento psicologico" dalla struttura eterogenea, da cui si ricava che la "ripetizione" del vecchio non annoia e rende felici, al contrario della novità, ma certo può diventare ossessiva se ritorna a «cose sbagliate», come si dichiara nel finale di *Treni*. Possiamo dire che Mario, all'inizio puro personaggio e poi sempre più evidentemente *alter-ego* del Giulio Mozzi-autore (infatti a volte sostituito dal nome "Giulio" o dal pronome "io"), e ciononostante non meno finzionale, si trova in una situazione di totale incertezza: forse vive adeguatamente solo nell'interregno dei viaggi ferroviari, come poteva accadere in storie del *Nouveau Roman* alla Buttor.

Già queste poche indicazioni forniscono spunti utili. I numerosi personaggi che possono essere considerati *avatar* di Mozzi, compresi gli eteronimi, costituiscono ciascuno una variante psicologica di un'ipotetica unità: non si tratta di scissioni o duplicità, sul modello di *Doctor Jekyll e Mister Hyde*, e nemmeno di lati esteriori o oscuri, come nel caso (peraltro citato in *Le ripetizioni*), di *Dorian Gray*; viceversa, come afferma l'assassinato don Mario (un altro, non meno fittizio) nel racconto *La fede in Dio*,<sup>5</sup> noi esseri umani «siamo una cosa, una cosa sola»,<sup>6</sup> ed è questo un punto essenziale per riconnettere le tante parti sparse di questo individuo dai molti nomi, fittizio-reale.

<sup>2</sup> Un elenco si trova in GIULIO MOZZI, *Un mucchio di bugie. Racconti scelti 1993-2017*, Milano, Laurana 2020, pp. 329-331. Per una serie di considerazioni su tutta l'opera di Mozzi, si veda la postfazione di Lorenzo Marchese a ID., *Favole del morire*, Milano, Laurana 2015. Utile la tesi di laurea magistrale di FABIO PAPALUCA *Valenze irrazionalistiche e tragiche nell'opera narrativa di Giulio Mozzi*, discussa presso l'Università di Genova nell'a.a. 2021-22 (disponibile *online*), con ampia sitografia. Acute analisi, di cui si terrà conto, si trovano in vari contributi di Bruno Mellarini, specialmente *Scrivere l'assoluto. Giulio Mozzi tra felicità terrena e male naturale*, in «Studi novecenteschi», XLIV, 2017, 1, pp. 103-131. Per una serie di riferimenti ai modelli modernisti e (tardo)avanguardisti impiegati, ormai come letteratura "da museo", si veda l'intervista concessa da Giulio Mozzi a Italo Testa per la rivista *online* «Nessun» nel 2001 (<http://www.comune.torino.it/gioart/letteratura/nessun/poesia/intervista.htm>, consultato il 6 ottobre 2025).

<sup>3</sup> Editi in GIULIO MOZZI, *Questo è il giardino*, Roma, Theoria 1993.

<sup>4</sup> Ivi, p. 51.

<sup>5</sup> In GIULIO MOZZI, *Fiction*, Torino, Einaudi 2001, e ora in ID., *Fiction 2.0*, Milano, Laurana 2017, pp. 9-42.

<sup>6</sup> Ivi, p. 42.

In effetti, se dovessimo indicare una caratteristica del raccontare di Mozzi che permette di collocarlo nel territorio del realismo *weird*,<sup>7</sup> potremmo proporre quella di *sconnessione*. Non si tratta di un elemento stilistico di base: le singole frasi, i periodi, i capoversi dei testi di Mozzi sono perfetti quanto a organizzazione sintattica e a perspicuità: anzi, spesso eccedono nell'aggiunta di dettagli di chiarimento, di anafore o epifore, addirittura di ragionamenti gesuitici. Ma l'accostamento delle parti, in molti testi, risulta forzato se non ingiustificato, e ancor più forte è stata, nei testi successivi al 1993, la tendenza a unire forme di scrittura eterogenee, per esempio sezioni in prosa e altre in versi, racconti di genere cronachistico e altri palesemente fittizi, addirittura versi, prosa, lacerti documentari e canovacci da performare in *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea*.<sup>8</sup> Nella *Nota* che chiude il libro (pp. 161-165), oltre a ricordare l'epoca di composizione (il 1998-1999, più o meno in simultanea con *Fantasmî e fughe*, edito nel 1999 e definito «un libro di storie»), Mozzi dichiara: «Dovessi determinare il genere letterario al quale questo lavoro appartiene, sceglierei l'oratoria [...]. Ho sempre pensato che il *Culto* potesse essere non solo un libro ma anche un testo da leggere in pubblico o, addirittura, da mettere in scena».<sup>9</sup>

Gli spunti da riprendere sono numerosi. Intanto, Mozzi per alcuni anni, all'incirca dal 1993 sino al 2001, ha di continuo prodotto testi che sembravano resoconti personali, addirittura sentimentali e, come è stato detto, da “voce bianca”, o comunque racconti credibili benché totalmente inventati, ma in maniera quasi “preterintenzionale”, come trascinato da una necessità di rivolgersi costantemente ad altri per non parlare a sé stesso. In quest'ottica si possono leggere anche le molteplici componenti da scrittore di epistole morali (*Lettera accompagnatoria* è forse il primo racconto di *Questo è il giardino*) o di *essais* alla Montaigne. La *sconnessione*, comunque, è in primo luogo uno stato di fondo di molti personaggi-*avatar* di Mozzi, che si esplica in testi ferrei a livello di microsequenze ma incollocabili in sviluppi coesi. Le motivazioni psicanalitiche di questo processo sono forse facili da individuare, tuttavia sappiamo bene che esse non spiegano l'andamento complessivo sul versante stilistico-compositivo.

Un tentativo di proporre una propria postura si può cogliere nel riferimento all'oratoria (cfr. n. 9) e alla *performance*, che è utile pure al di là di *Il culto dei morti*. Infatti, in un articolo-microsaggio personale del 1996, *Il vero*

<sup>7</sup> Il concetto di “realismo *weird*” è stato introdotto da qualche tempo nella critica letteraria: cfr. A. Casadei, *Categorie e politica del realismo nel romanzo italiano contemporaneo*, in “Le parole e le cose”, 20 gennaio 2025: <https://www.leparoleelecose.it/?p=50749>. Per una bibliografia generale sul *weird* si rinvia almeno a MICHAEL CISCO, *Weird fiction. A genre study*, London, Palgrave-MacMillan 2021. Ma qui si terrà conto soprattutto delle riflessioni proposte in MARK FISHER, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo* (2016), Roma, Minimum Fax 2018, discusse anche in GIANLUCA DIDINO, *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere in tempi strani*, Roma, Minimum Fax 2020.

<sup>8</sup> GIULIO MOZZI, *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea*, Torino, Einaudi 2000, poi Torino, Aragno 2018, da cui si cita.

<sup>9</sup> Ivi., pp. 162 e 164. L'autore, in un suo commento inviato via mail (29 gen. 2025), mi fa notare che “oratoria” va inteso «nel senso di discorso fatto a un pubblico, ma anche nel senso in cui usava questa parola Croce (a es. quando definiva opera di oratoria *I promessi sposi*, negando quindi loro il carattere di poesia)». È interessante questa accettazione dell'impurezza del dettato, che da “poetico” diventa “oratorio” perché lontano dal monologare lirico. In campo musicale, un confronto plausibile potrebbe essere il leopardiano *Coro di morti* (1941) di Goffredo Petrassi.

e *l'Allegro*,<sup>10</sup> Mozzi-scrittore dichiara di avere imparato a conoscere le *Confessioni* di Agostino per un caso fortuito, mentre viaggiava su un treno verso Roma nel 1992 (certo, un'invenzione perfetta come premessa al racconto *Treni*), e ha capito innanzitutto che Agostino si era distaccato da una gloria terrena che poteva ottenere con facilità e però era irrilevante riguardo ai suoi desideri ultimi; poi che

Le *Confessioni* cominciano come un'autobiografia: e finiscono in teologia; giustamente, perché la vita non serve ad altro che a chiedere, cercare, bussare. Così io vorrei che tutte le mie storie, tutti i miei racconti, iniziassero come storie di persone e finissero con un colpo di nocche sulla porta. Non so se mai, un giorno, potrò raccontare di una porta che s'è aperta.<sup>11</sup>

La condizione di ricerca continua, e in sé *ripetitiva*, può forse sfociare in una sorprendente apertura; ma la valenza dei racconti che Mozzi scrive non è allora solo quella di esibire casi singolari non-accaduti a un suo *avatar* (o ad altri personaggi a lui connessi), ma pure quella di inquietare, nel coinvolgimento, come dovrebbe fare il buon oratore, che può “convincere” (*cum-vincere*) portando gli ascoltatori in un mondo altro, in una realtà a suo modo *weird*.

Nello stesso articolo-saggio si legge un altro passo di grande rilievo: «La mia felicità dipende dalla donna che amo e non è nel mio possesso, ma nel suo; ma perché io, pur senza avere alcun dominio su di lei, sono certo che la donna che amo mi ama, allora non ho alcun timore di perdere questa felicità» (ivi, p. 137). L'affidarsi completamente a un altro-da-sé, a un essere o a un fantasma che, se integrato con l'io, costituirebbe una sorta di unità platonica primigenia (androgina), è un modo per non restare invischiati nella ripetizione cattiva e per arrivare invece a un “arrendevolezza” che corrisponde a una sorta di conversione, intanto all'essere amato sulla terra e magari al divino dopo la propria morte. Al di là delle convinzioni personali di Mozzi, che in molti interventi in prima persona ha dichiarato il suo cattolicesimo sia pure critico e sfaccettato,<sup>12</sup> a livello narrativo conta questa pulsione a cedere all'altro da sé la propria ragione di vita, la ricerca della felicità o altro. In effetti quella ragione, qualunque sia, può diventare facilmente ossessione. Si possono allora produrre testi in apparenza diversi, eppure semplici “variazioni sul tema”: ciò corrisponde, scrive il Mozzi analista della letteratura, a quanto fanno moltissimi scrittori di prima grandezza.<sup>13</sup>

Fra quelli cui la scrittura più consueta di Mozzi si ispira, ce ne sono diversi riconducibili alla stagione del *Nouveau Roman* e alle sue specifiche “ossessioni” (per esempio Michel Butor, *La modification*; Robert Pinget, con il personaggio di Mortin; Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*; Georges Perec in particolare con *La vie mode d'emploi*; ecc.) o della Neovanguardia (Edoardo

<sup>10</sup> Ora in *Un mucchio di bugie*, cit., pp. 131-138)

<sup>11</sup> Ivi, p. 136

<sup>12</sup> Si veda in particolare GIULIO MOZZI E VALTER BINAGHI, *10 buoni motivi per essere cattolici*, Milano, Laurana 2011.

<sup>13</sup> Su questo si veda GIULIO MOZZI E VALENTINA DURANTE, *Immaginare le storie*, Milano, Johan&Levi 2022, specie pp. 31-34, 53-56.

Sanguineti, *Capriccio italiano* e *Il giuoco dell’oca*, ma anche i primi lavori di Giuseppe Pontiggia, sino a *La grande sera*). Le risonanze di forme “ossessive” possono ovviamente essere molte altre, per esempio dalla grande stagione manieristica (Ciro di Pers è un autore di culto) o anche arcadico-neoclassica, e in generale molti testi dall’impronta stilistica marcata possono essere ripresi e riadattati da Mozzi, come vedremo meglio, secondo procedure che potrebbero essere senz’altro inquadrare nel postmodernismo. Ma non è questo che interessa maggiormente.

Si potrebbe in generale affermare che le procedure di straniamento tipiche delle scritture da *école du regard* servono a Mozzi per presentare sequenze “sconnesse”, racconti che lasciano incerti sui loro significati, insomma tessere di un grande puzzle che potrebbe corrispondere all’interezza dello scrittore, il quale però ha fatto di tutto per ricoprirsì di innumerevoli maschere, ciascuna delle quali parziale e provvisoria, mentre dettagli fondamentali sono stati collocati in punti non rilevanti delle storie. Sino al 2001, insomma, Mozzi elabora di continuo affabulazioni che possono riguardare i motivi profondi della sua scrittura, ma si presentano come discorsi e racconti su “qualcos’altro”, che siano fatti di cronaca inventati, perlustrazioni di luoghi forse mai effettuate, discorsi e versi magari attribuiti ad *avatar* ecc. A guardare adesso l’insieme di questa produzione, si nota la sua eccentricità rispetto ai canoni vigenti a fine XX secolo, nonché rispetto alle medie narrative italiane del secondo dopoguerra. Si deve invece rimarcare la consonanza con le tendenze che portarono, già tra anni Cinquanta e Sessanta, a una messa in crisi delle modalità finzionali ancora prevalenti: questa procedura, a cavallo tra XX e XXI secolo, potrebbe essere paragonata con altre che stavano conducendo per esempio all’affermazione dell’*autofiction* o al montaggio di frammenti incongrui ecc. Tuttavia, Mozzi risulta adesso lo scrittore forse più radicale nel proporre testi “eterogenei” e insieme nell’invitare il lettore a confrontare le storie fittizie con le sue personali “ipotesi di realtà”.

Va sottolineato che un nucleo più forte e netto si coagula nei racconti de *Il male naturale*,<sup>14</sup> che intanto contenevano nuove vicende “real-fittizie” riguardanti Mario, magari esaminato da nuovi personaggi, come la Ruota di *Vite*, che giunge a trovarlo «schifoso» perché addirittura potrebbe «nutrirsi di lei»; poi, in *Bella*, compare in alternativa, con un’altra donna di nome Dalia, un «Giulio», che coarta la prima, pur essendo in fondo un vile, e comunque si tratterebbe di un “nome finto” perché non si vuole rivelare quello di un individuo condizionato da “una persona malata”. Lo “stesso” Giulio, in un altro e fondamentale racconto, *Un male personale*, è coinvolto a fondo nella morte, per un incidente, di Lucia, che rivede in tutte le ragazze che incontra: «Giulio ama una persona che è morta, cioè non possiede più la sua carne» (pos. 617). E compare poi, con il suo nome proprio più frequente,

<sup>14</sup> GIULIO MOZZI, *Il male naturale*, Milano, Mondadori 1998; nuova ed. Milano, Laurana, 2011, da cui si cita in versione *ebook*. Alcuni racconti rilevanti nella prospettiva qui adottata si leggevano già in GIULIO MOZZI, *La felicità terrena*, Torino, Einaudi 1996, poi Milano, Laurana 2012, «con due racconti in più e uno in meno, una postfazione dell’autore e uno scritto di Carlo Dalcielo [eteronimo di Mozzi]». In particolare, *Roma*, una sorta di prosecuzione di *Treni*, pone in evidenza uno sfondo mortuario, onnipresente in Mozzi, dato che Mario qui va a Roma per visitare la tomba di una persona amata al cimitero acattolico, e addirittura si identifica con un morto, salvo poi voler cessare da questa ossessione-ripetizione, dato che è essa stessa “male” (cfr. ed. 1996, p. 65: «Mario non vuole più. Non ha più voglia di continuare. L’attaccamento a quello che non può essere è male, l’attaccamento a quello che non c’è più è male, l’attaccamento a quello che si è allontanato per sempre è male»). Per un’analisi ravvicinata e ricca si veda LORENZO MARCHESE, *Due racconti in versi di Giulio Mozzi*, in «Nuova corrente», CLVII, 2016, pp. 41-55.

Bianca, addirittura come titolo di un altro racconto a drammaticità crescente, in cui l'amore contrastato con Mario conduce dapprima a prendere atto che Bianca è "completa in sé stessa", il che costringe anche il personaggio maschile a sentire «la sua separazione. Io sono io» (pos. 982), ma alla fine, dopo traversie che potrebbero essere consuete in ogni amore che finisce e tuttavia incidono in profondità, Mario si trova in una condizione di "possibilità" completa: «Sa che perché non succeda quello che sta per succedere basterebbe non rispondere al telefono, Mario sa che basterebbe allontanare la mano che per istinto già si è mossa, rifugiarsi in cucina, lasciare che gli squilli finiscano, lasciar morire Bianca» (pos. 1042).

Ecco la sorpresa spiazzante: dalla risposta o meno (che non si sa se avverrà) alla telefonata, potrà dipendere il destino di Bianca, addirittura la sua morte, come avviene, in una prospettiva cattolica, se si riesce o no a percepire il *verbum* salvifico. Il rapporto con la donna vicina a morire o pronta al suicidio, dunque, non si configura come quello di una semplice perdita, seguita dal processo consueto di elaborazione del lutto e di sublimazione; si configura come rottura definitiva di una possibile unione d'amore, quella al più alto grado di felicità raggiungibile sulla terra dagli esseri umani nella loro complicata configurazione. L'autentico rapporto d'amore, in quest'ottica, è tale per cui l'unione forte che si scinde a causa di uno dei due individui determina pure il destino dell'altro; nel caso di morte colloca chi resta nella condizione di non poter non tornare di continuo a quella felicità raggiunta, dato che la "ripetizione" kierkegaardiana è lo stato effettivo di chi è rimasto.

Tuttavia esso è anche l'ambito in cui opera un "vero" scrittore, secondo Mozzi. Le sue invenzioni narrative, poetiche, saggistiche ecc., si configurano come necessarie reinvenzioni del ritorno alla felicità, che in effetti non avviene mai.<sup>15</sup> La storia del solo Mario-Giulio-io si complica allora non solo perché la versione "reale" di questo personaggio si incarica di presentare sempre nuove storie, sue o di altri attorno a lui, magari a volte prendendo strade con deviazioni (sono numerosissime le riscritture ampie dei testi scritti entro il 2001 nella stagione tra il 2011 e il 2020); ma inoltre perché le parti che completano la figura di Mario sono a loro volta variabili. S'incarica di fare una sintesi, da critico di sé stesso, il Mozzi che in *Fiction 2.0* (pp. 99-118), commentando il testo *Lettera di conforto (l'amicizia all'opera)* su cui torneremo, fornisce un "catalogo" che chiarisce tutte le apparizioni parziali di Bianca, ancora non nominata in *Treni* e nel successivo *Roma*, poi emersa nel racconto a lei dedicato; esiste però un suo corrispondente maschile, Santiago, che compare assieme a lei o in altri contesti in scritture successive, sia di *Fantasmî e fughe*, sia

<sup>15</sup> Molto significativo, in quest'ottica, il *Finale* della raccolta del 1998, datato ottobre-dicembre 1997 e riferibile alla voce dell'autore (sempre con tutti i distinguo sin qui evidenziati). Si legge (pos. 2686 ss.): «Nei miei racconti racconto sempre circa la stessa storia: una persona perde una persona amata e per salvarsi da questa perdita decide di uscire dalla realtà [...]. I miei racconti (questi come quelli degli altri libri) parlano di persone che sono o sono state nel mondo. Io però non penso a questi racconti come a *storie vere*. I racconti contengono le mie immaginazioni a proposito di persone reali; quasi niente di ciò che vi è raccontato è *vero* nel senso comune della parola, e molto è completamente inventato [anche riguardo all'*io* dell'autore]. C'è una parola che mi ha guidato per anni: *redenzione* [...]. Da quando ho accettata la condizione di essere nel male, ho deciso che per me la redenzione è: sapere a che cosa ho rinunciato. Ho rinunciato al bene, ho deciso di accettare il male come fatto naturale [...]. C'è in me un male attivo, produttivo: non un male sedimentato, non una pietra interiore, ma un male che agisce, vivifica, mi fa alzare la mattina e mi manda in giro per il mondo». E si confronti pure il finale del racconto *Il male personale* (pos. 734 ss.): «Giulio pensa a tutto questo come al suo male personale, un male che gli è stato dato e dal quale non si libererà mai, perché se perdesse questo male la stessa vita gli sfuggirebbe. Giunto a questo punto, Giulio è costretto a scegliere» (andando oltre quanto aveva fatto Mario). Si tornerà su questo aspetto a proposito delle *Ripetizioni*.

di *Il culto dei morti*<sup>16</sup>. Entrambi possono assumere ruoli benevoli o distruttivi, con Bianca sempre più configurata come un “fantasma” e Santiago invece come un personaggio diabolico e sadico, ma vivo. Insomma, se si vanno a seguire le storie sconnesse e *weird*, si ritrova una sinopia che sembrerebbe sottostare a ogni scrittura di Mozzi, benché sia oggetto di continue diversioni, sostituzioni, affabulazioni che vogliono attirare l’attenzione ma insieme la deviano. Il *quid* colto da Agostino quando ha deciso di scrivere le *Confessioni*, qui è ancora incerto, forse troppo tremendo per essere esposto.

Intanto, l’ulteriore notizia su Bianca ci viene dalle parole di un personaggio di nome “Regina” che cerca di consolare Mario da lontano con la *Lettera di conforto* di cui si è detto e che è ancora una volta strutturata secondo un genere nobile (le “consolatorie” latine, specie la *Consolatio ad Helviam matrem* di Seneca), diventando al contempo l’occasione per continuare a creare personaggi, per esempio una Renata che ha fatto da mediatrice fra Bianca e gli altri due attori (cresce pure l’importanza dei “mediatori” in genere), e per riflettere sul problema della *inseparabilità* degli amanti, visto che anche Regina ha dovuto accettare la morte del suo Matt. Dal canto suo, Mario deve riconoscere di essere separato da Bianca, che si è suicidata, e però legato indissolubilmente a lei, sino a quando si ritroveranno in un “ospedale-purgatorio” e saranno uniti da un amore perfetto, dopo essere stati collegati da quello parziale e corporeo terreno (cfr. p. 113). Riflessioni agostiniane e paoline si fondono per indicare una prospettiva che sembrerebbe quella di una possibile salvezza, grazie al “conforto” di chi sperimenta davvero quel tipo di consolazione cristiana.

Purtroppo le variazioni sulla propria ossessione Mozzi non riesce nemmeno così a fermarle. Può dichiarare, in *Narratology* (sempre in *Fiction e Fiction 2.0*, pp. 143-166), una sorta di prontuario (quasi da setta religiosa) rivolto a chi deve capire perché è fondamentale leggere la Bibbia - “libro dei libri”, che il racconto delle opere di Dio è come «la storia di un amore lungo, tormentato, irragionevole come tutti gli amori» (p. 150), e comunque «il dio è una storia» (p. 155). Proprio perché quella storia si chiude con la prospettiva dell’*Apocalisse* un secolo dopo Cristo, ma invece quella umana è andata avanti e si è molto complicata, scrivere altre storie significa proseguire quel rapporto con Dio, non grazie a un’ispirazione da profeta (sebbene Mozzi dichiara di apprezzare molto il libro di Daniele), e semmai scrivendo altre pagine del rapporto d’amore per eccellenza, quello del *Cantico dei cantici*. Ma pure in questo caso, la soluzione è forse sin troppo volontaristica.

In effetti un altro lato oscuro si coglie in *Amore*, presente ancora in *Il male naturale* (pos. 745 ss.). Come ricorda in dettaglio lo stesso Mozzi nella postfazione all’edizione del 2011 (*Notizia 2010*, pos. 2709 ss.), quel racconto fu oggetto di aspre polemiche e addirittura di interrogazioni parlamentari, perché

<sup>16</sup> Santiago compare fugacemente nel finale del racconto *Ponte della libertà (d’inverno)* (in *Fantasmii e fughe*, Torino, Einaudi 1999, p. 161), mentre la sua presenza è forte e inquietante nel *Culto...*, cit., specie pp. 55-57, su cui torneremo. Quanto alla figura della “ragazza-ragazzo”, introdotta per esempio nel racconto *Un male personale*, lo stesso Mozzi ne indica la funzione transitoria e comunque più da individuo dai tratti sessuali non pronunciati anziché come androgino: cfr. *Fiction 2.0*, cit., p. 118: «Più credibile sembra affermare che esiste, nella narrativa di Mozzi, una sorta di ectoplasma che diventa visibile via via in forme leggermente differenti, a volte con differenti nomi, e con un continuo scambio di elementi biografici e di aspetti della relazione con tale ectoplasma dei vari emissari (ormai possiamo considerarli tali, sia “Mario”, sia “Giulio”, sia “io” del narratore». Sulla componente “autofittizia” nei vari testi di Mozzi, quasi sempre dalla struttura sconnessa e impossibile da ricomporre, si veda soprattutto LORENZO MARCHESI, *Lautofiction*, in RICCARDO CASTELLANA (a cura di), *Fiction e non fiction*, Roma, Carocci 2021, p. 191, dove è reperibile altra bibliografia.

l'argomento esplicito è un rapido incontro tra un adulto pedofilo e un bambino, che riceve in dono una pistola e poi viene condotto in casa dall'uomo, che lo lava in bagno (dettaglio importante) e ha un rapporto con lui. Al di là della fredda oggettività della descrizione, non si può non notare che l'oltranza sessuale, più volte esibita nei testi di Mozzi, tocca qui un momentaneo punto-limite: eppure questa scena, datata 1995, è solo la premessa di un'altra, che in quel periodo (1998) stando alle dichiarazioni dell'autore era già pensata e addirittura scritta, ma sarà divulgata solo in *Le ripetizioni*, quindi oltre vent'anni dopo (e si dovrebbe valutare anche il rapporto di Giulio con Miro in un altro racconto, *Super nivem*). Il cuore di tenebra ancora una volta non era stato raggiunto, e d'altronde anche *Amore*, letto un po' meno superficialmente di quanto si fece all'epoca dell'uscita, rivela una "stranezza" davvero forte: nel rapporto, chi domina è il bambino, che ottiene quanto desidera e fa di tutto per far soffrire chi, eticamente, sarebbe il suo aguzzino; e addirittura, nel finale, uccide per gioco l'adulto che prima gli aveva detto «Io ti voglio bene». Paradossalmente, è l'orco pedofilo il personaggio-servo, perché ama davvero il bambino-padrone, che viceversa vuole solo sovrastare l'altro senza amarlo in alcun modo, anzi minacciando più volte appunto di ammazzarlo con la sua pistola giocattolo. Si potrebbe persino pensare a un quadro allegorico (il bambino che è Amore non con l'arco ma con un'arma ugualmente micidiale); tuttavia, pure senza questa coloritura tutta letteraria il testo è ben lontano dal configurarsi esclusivamente come una scena "realistica" e scandalosa per borghesi benpensanti. Indica invece che, a quell'altezza, Mozzi autore con tutti i suoi personaggi (un elenco di "amici", comprensivo di Bianca, si legge nell'ultimo racconto del *Male naturale*, il congedo-testamento di *Lascio*, pos. 2638 ss.) e tutte le sue scritture non riesce ancora a intercettare molti aspetti della sua esistenza, fatta di vita vissuta e di immaginario (su cui è inutile se non controproducente tentare di sceverare), e le tessere che, in qualche misura, si erano composte in raccolte volutamente eterogenee sono ancora da ricollocare.

## 2

Questo rapido diagramma dovrebbe essere aumentato con molti altri dettagli, ma potremmo a questo punto fissare alcuni punti relativi all'evoluzione dell'opera di Mozzi, in tutti i suoi risvolti, tra il 1993 e il 2001. La molteplicità di stili e di forme letterarie adottate poteva farlo inserire in uno dei tanti filoni del postmodernismo, e comunque la sua libertà di manovra fra modelli di scrittura molto diversi si spiega bene considerando la sua formazione,<sup>17</sup> soprattutto dalla fine degli anni Settanta in poi. Tuttavia la "sconnessione" è talmente esibita da risultare ben più di una semplice *facies* esterna, magari legata a un abile gioco intertestuale, nonché di *dispositio*; si tratta invece di un tratto fondamentale per segnalare al lettore il continuo tornare su temi e situazioni simili o identiche, però aggiungendo dettagli, spostando episodi, ecc.: insomma ripetizioni con variazioni, il cui nucleo sembra essersi formato in mezzo a molteplici "declamazioni-confessioni", però senza che il lettore possa ancora trovare un insieme davvero ricomponibile. I ruoli dei personaggi-che-non-sono-Mario, per esempio, a volte sembrano dipendere strettamente da quello (o dal suo archetipo io-Giulio), a volte sembrano invece de-

<sup>17</sup> Su questo, cfr. l'intervento di Mozzi presso l'Università di Siena, disponibile al link <https://youtu.be/SjTdLYsKN-4> (consultato il 6 ottobre 2025).

formare le sue prerogative o modificare il suo modo di agire, con un condizionamento assai forte rispetto alla norma delle relazioni umane. Sono cioè relazioni *vincolanti*, ma i vincoli non sono chiari. E poi ci sono aspetti appena accennati, come nel racconto *Amore* (dove l'adulto pedofilo non ha nome, ma potrebbe essere un altro *avatar* di Mario), che non è possibile prevedere quale effetto avranno in futuro sull'insieme. L'unico dato certo è che esiste uno scrittore di nome Giulio Mozzi, il quale spesso fornisce commenti personali ai suoi testi, “autentici” sino al punto che tramite quelli lo si potrebbe contattare agli indirizzi forniti, e tuttavia crea, con le sue storie inventate, situazioni che ora possiamo definire di tipo “fittizio-non-fittizio”. Esse in effetti sono a statuto incerto persino quando sembrano *tranches-de-vie* e *in qualche modo* sono collegate con la ripetizione-confessione del ricorrente personaggio di Mario, di cui peraltro è impossibile riunire con certezza tutte le vicende che lo riguardano.

Dopo il 2001, Mozzi diminuisce drasticamente la sua produzione, concentrandosi più su manuali di scrittura e libri su questioni di attualità<sup>18</sup> che non su opere strettamente letterarie. Tuttavia, come dichiarava nel suo blog *online* «Vibrisse»,<sup>19</sup> stava elaborando da tempo un'opera complessiva, partendo da alcuni nuclei già nati intorno al 1998, nella sfera del “male naturale” che costituisce comunque la condizione essenziale ormai assodata. Ma l'idea di un testo che combinasse le metamorfosi di Mario, almeno con Bianca e Santiago, è riproposta più volte con forza, stando a varie dichiarazioni di Mozzi (cfr. n. 13). Dalle ceneri di una prima versione intitolata *Introduzione ai comportamenti vili*, che poteva forse sottolineare le componenti dostoevskiane delle storie, si è passati intorno al 2002 all'ipotesi incentrata sul *Discorso attorno a un sentimento nascente*, che ora dà il titolo al penultimo capitolo delle *Ripetizioni* edite, e che si collega all'attività pittorica del personaggio di Gas, amico di Mario: è nota in effetti un'opera dell'artista Claudio Laudani, su cui il Mozzi “reale” ha scritto, e che assume un posto di rilievo nei paratesti del romanzo.<sup>20</sup> Neppure questo stimolo è stato però sufficiente a garantire una ripartenza duratura, e quindi solo intorno agli inizi degli anni Dieci si ha notizia di nuovi tentativi di organizzazione, proprio quando aumentano le scritture eteronime, come quelle di Carlo Dacielo, e si ampliano le riflessioni specifiche sul tema della morte, come nelle *Favole del morire* (2015). Qui risulta

<sup>18</sup> Da citare, anche per il suo saggismo “sui generis”, GIULIO MOZZI, *Corpo morto e corpo vivo: Eluana Englaro e Silvio Berlusconi*, Massa, Transeuropa 2009, da cui comunque si possono ricavare ulteriori spunti sulle tematiche del “vivere” e del “morire” fondamentali per Mozzi. Meno significative, nella prospettiva qui adottata, le pagine umoristiche sullo scambio quotidiano fra reale e fittizio proposte in GIULIO MOZZI, *Sono l'ultimo a scendere e altre storie credibili*, Milano, Mondadori 2009, poi, con modifiche, Milano, Laurana 2013: si tratta di materiale pubblicato in rete per lo più tra il 2003 e il 2008, manipolato sino a costituire una sorta di diario fittizio, su cui occorrerebbe semmai soffermarsi a parte.

<sup>19</sup> Il blog risulta chiuso, ma è ancora consultabile *online* all'1 ottobre 2025. In particolare, si trovano qui molti materiali relativi alla *Cronaca di un romanzo*, ossia alla genesi di *Le ripetizioni* (cfr. <https://vibrisse.wordpress.com/>, consultato il 6 ottobre 2025). A questi materiali si farà riferimento a testo.

<sup>20</sup> L'opera si può visionare nel sito di Laudani: [https://www.claudiolaudani.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=15&catid=8&Itemid=101](https://www.claudiolaudani.com/index.php?option=com_content&view=article&id=15&catid=8&Itemid=101), consultato il 6 ottobre 2025. Sui rapporti con *Le ripetizioni*, dove una riproduzione compare prima dell'Indice si vedano le considerazioni di Andrea Siviero in <https://treracconti.it/giulio-mozzi-ripetizioni>, consultato il 6 ottobre 2025 (con varie dichiarazioni riportate dal blog di Mozzi).

in particolare a più riprese indagata la morte come fatto puramente fisico-materiale, su cui non sappiamo nulla e però/perciò «ci immaginiamo».<sup>21</sup>

Un punto decisivo viene toccato con la produzione poetica dell'eteronima Mariella Prestante, autrice di versi intitolati *Estremi amori, postume querele*, protagonista di una visita pirandelliana al suo creatore Mozzi, la “perorazione” *I mostri* (cfr. *Un mucchio...*, cit., pp. 291-309). Attraverso questo personaggio, “vissuto” tra il 2013 e il 2017, non solo Mozzi completa una parabola in qualche modo iniziata con *Bella*, una poesia-racconto del 1988 in cui per la prima volta si immaginava “di non essere l'autore di ciò che scriveva” (cfr. *ivi*, p. 159), ma riesce a indicare, di sbieco, alcuni presupposti dell'intera opera sino appunto agli anni Dieci del Duemila. Nella retoricissima e parodica perorazione, Mariella pretende di essere fatta morire da colui che la domina perché frutto della sua immaginazione (un rapporto servo-padrone addirittura integrale). La condizione di questo personaggio-eteronimo è quella di dover accogliere, come hanno fatto tanti altri (a vario statuto), le ossessioni dell'autore. Ora però questa diuturna opera di spostamento-*transfert* deve finire, ora i fantasmi-mostri devono prendere il sopravvento, e così si va a concludere: «Si doni ai mostri, Mozzi, si doni a loro. Non si difenda più. Liberi la povera Mariella, che sono io, alla dissoluzione, e liberi sé stesso alla vita. Amen» (p. 299). Seguono componimenti iper-letterari e insieme sempre più drammatici, da canzonette e sonetti sul piacere sessuale a lamenti desolati, a ultime volontà, *cupio dissolvi*, un leopardiano *A me stessa*, sino agli ultimi versi del *Congedo*: «L'amore è cosa vana, / e la morte è sovrana» (p. 309).

A questo punto, tutto sarebbe pronto per assumersi il ruolo da sempre ricoperto da tanti *avatar*, il *being* Giulio Mozzi in quanto personaggio-di-sé che finalmente ricomponne quanto è stato “sconnesso” in forme e strutture narrativamente raffinate quanto incongrue in rapporto a un'idea di realtà (e di letteratura) organizzata. La stranezza potrebbe andare verso l'accettazione, in particolare dell'amore e della morte nelle loro componenti radicali, ossia leopardiane e poi, eventualmente, cristiane. Ma il testo che trova un compimento tra il 2020 e il 2021, preannunciato dalla rielaborazione di *Fiction 2.0* e dall'autoantologia commentata *Un mucchio di bugie*,<sup>22</sup> risulta comunque radicalmente “altro”, non diventa un'ormai facile *autofiction*, sebbene Mozzi abbia più volte lambito questo genere. Intanto, il protagonista resta Mario, che è una sorta di “icona” riadattabile a tante storie, spesso accadute fittiziamente il 17 giugno (data di nascita di Mozzi). Tornano a pieno titolo Bianca e Santiago, ancora una volta complementari, ma compare pure una Viola (altro nome-colore), “mediatrice” e insieme versione debole della donna-fanta-

<sup>21</sup> Cfr. GIULIO MOZZI, *Un mucchio...*, cit., p. 281. Nell'edizione completa delle *Favole del morire* (Milano, Laurana 2015), si leggono testi riconducibili a fasi di gestazione del romanzo, in particolare il racconto lungo *La stanza degli animali* (pos. 39 ss.), che pone in evidenza un tema iper-fantasmatico sin dalla citazione in esergo: «...e ne lo specchio ancor l'ombra de l'ombra», dal madrigale *Mentre ch'assisa Nice* di Tommaso Stigliani (non a caso commentato da Mozzi durante i seminari della sua “Bottega di narrazione”).

<sup>22</sup> Oltre a quanto già indicato, in particolare su questi due testi, per numerosi materiali relativi a *Le ripetizioni* si veda il sito <https://leripetizioni.wordpress.com/>, consultato il 6 ottobre 2025. Fra le recensioni più acute, si segnalano quelle di Walter Siti e di Gianluigi Simonetti, lì riprodotte. Fra i tanti altri interpreti delle opere Mozzi, si possono leggere lì e in “Vibrisse” pagine di Andrea Cortellessa, Raffaele Donnarumma, Giovanna Frene, Giuseppe Genna, Demetrio Paolin, Gilda Policastro, Laura Pugno e altri, di cui si è tenuto conto nella stesura di queste pagine. Per un inquadramento più ampio, si veda Lorenzo Marchese, *Autenticità*, in «Narrativa», XLI, 2019, pp. 91-104.

sma-divinità, nonché una bimba ancora piccola in molti episodi, ma forse poi diventata adolescente, Agnese, che potrebbe essere figlia di Mario e Bianca. Attorno a loro, il pittore Gas e altri personaggi maggiori o minori, familiari stretti di Mario (genitori, fratelli), oppure amici occasionali, compagni di lavoro, figure forse mitico-allegoriche ecc.

È notevole che, come in tanti romanzi della stagione sperimentale-strutturalista, il libro sia diviso in storie, spesso ciascuna con vari capitoli. L'ordine non è però regolare, per cui quella che potrebbe costituire una sorta di inizio, *La storia delle fototessere 1*, si legge grosso modo a metà del libro, dopo che sono stati già presentati i capitoli 2, 3 e 4 di questa serie. Varie storie riguardano i personaggi (Bianca, Viola, Santiago, Agnese, Gas, Lucia...), ma anche altre figure-emblema (il Terrorista Internazionale, la Madonna fotografica, Don Chisciotte, il Capufficio, il generale Cadorna, il Martellatore di Monaci...)²³, e poi azioni ‘ripetute’ e fondamentali nell’opera precedente (i viaggi in treno), falsi-veri ricordi lontani e vicini (storie del bosso, del ballo alla sagra, delle case...), storie fisiche e metafisiche (del corpo, della pelle...) o intellettuali (il *Discorso attorno a un sentimento nascente*), per finire con la scena primaria, su cui dovremo tornare, della *Storia della bambina*.

È impossibile ricondurre a un ordine effettivo questa serie di sequenze, e l'allusione ai perfetti sistemi alla Percec o alla Calvino serve solo per mettere in evidenza l'imperfezione e la mancata chiusura: semmai vanno piuttosto ricordate le molteplici modalità di lettura previste in *Rayuela* di Julio Cortázar, nonché la continua fluidità fra accaduto e non accaduto, proprio riguardo a storie d'amore ormai finite, esibita in *Eternal sunshine of the spotless mind* (2004), con la regia di Michel Gondry e la geniale sceneggiatura di Charlie Kaufman (cui si deve, va ricordato, pure quella di *Being John Malkovich*, 1999, molto consonante con l'opera di Mozzi). Proprio questo risulta decisivo: la “sconnessione”, che si realizzava all'interno di singoli testi o nell'organizzazione di libri, qui deve rimanere nella struttura, con l'obiettivo di riuscire a seguire da varie angolature-storie *compresenti* la “ripetizione”.

In ogni caso, sin dalle prime pagine (cfr. p. 9) si afferma che è il «fantasticare stesso il fondamento e l'origine della vita» e lo scopo è quello di «donare una storia, priva dell'attributo della realtà, ma dotata di quello della verità». La presa di posizione risulta netta: ogni storia è stata inventata, fra quelle viste sinora, ma lo scopo non era quello di arrivare a una realtà bensì a una verità (e si confronti il *Finale* della raccolta del 1998, citato in n. 15). Di fronte alla consapevolezza dell'eternità della sola materia, ogni tentativo autoingannatorio risulta perdente, e bisogna quindi accettare una vita all'insegna del vero-falso, persino quando sembra di aver toccato qualche aspetto del tutto *personale*. Per esempio, sin dalla *Storia del bosso* i ricordi di Mario, come quelli di un bosso che sarebbe stato in una casa dell'infanzia a San Daniele del Friuli, si rivelano falsi, eppure restano indispensabili.²⁴ Ormai senza dubbio, è inutile

²³ Sulla genesi a distanza di anni, soprattutto tra il 2002 e il 2010, di vari di questi pezzi, si veda il sito “Vibrisse”, citato alla nota 13, specie la Cronaca delle *Ripetizioni*, parte 2, finale.

²⁴ Cfr. GIULIO MOZZI, *Le ripetizioni*, cit., pp. 9 ss. Un'analisi ravvicinata dovrebbe mettere a fuoco i vari passaggi che conducono, per esempio, alla versione ‘trasposta’ della biografia di Mario in rapporto a quella di Giulio Mozzi, sempre per motivi di precisazione nell'ambito del fittizio (non dell'autobiografismo canonico). Si vedano allora le parti di un racconto ‘altro’ che chiudono *Il culto...*, cit., pp. 143-154, dove si rievocano episodi dell'infanzia e dell'adolescenza (ma a pp. 149-152 si parla del rapporto con un ‘dio’ distruttivo e fortemente sessuato, che sembra corrispondere a Santiago, pur in assenza del nome). Ancora un'altra ricostruzione di episodi dell'infanzia in GIULIO MOZZI E VALENTINA DURANTE, *Immaginare le storie*, cit., specie pp. 15-20.

appoggiarsi ancora a tentativi già esperiti, tra il Romanticismo e Proust, bisogna accettare l'indistinzione che il corpo fa tra vita vissuta e immaginata per interrogarsi su questo, ossia sullo stato dell'essere umano quando viene occupato totalmente dalla propria immaginazione. Ma, come aveva chiesto Mariella a Giulio, bisogna dar corso alle azioni degli altri *sé in quanto* mostri. In questo testo "ricco e strano", la realtà diventa vera solo in questa *teratomachia*, questo combattimento contro il mostro da raggiungere dopo aver percorso tutto il proprio labirinto. E il centauro, però, potrebbe essere l'ennesimo *avatar* del personaggio-Mario-Giulio, come già si preannunciava in varie sezioni di *Fantasma e fughe*.

Non è possibile nell'ambito di questo contributo esaminare tutte le implicazioni delle varie vicende che abbiamo indicato. Si può comunque affermare che il personaggio di Mario è visto da angolature continuamente variate, positive o negative, di inettitudine o passività, ma anche di bontà, per esempio nei confronti del padre, di consapevolezza nei confronti di Bianca o di Viola,<sup>25</sup> di fedeltà nei confronti di Lucia (il suo «arto fantasma», p. 334), votato a ritrovare una sua identità coerente (nella storia delle fototessere) e sempre in procinto di perderla a seguito delle rivelazioni che, su di lui, espongono i compagni di strada. Come in un film notoriamente apprezzato da Mozzi, *Una pura formalità* (1994) di Giuseppe Tornatore con sceneggiatura di Pascal Quignard (altro autore in consonanza, specie con *La vie secrète* del 1998), il protagonista che dovrebbe trovare un acquietamento arriva invece solo a comprendere le sue carenze, gli aspetti degli altri *sé* che non sono mai stati afferrati, e che impediscono la piena integrazione. Come un 'idiota' di tradizione dostoevskiana, Mario è condizionato dalla sua relazione con gli altri, che comunque lo rappresentano: esce modificato soprattutto dall'essere *con* Bianca oppure *con* Santiago. E, dopo la trafila delle storie, è destinato a prevalere il secondo.

La dialettica finale delle *Ripetizioni* è fra il possedere e l'essere posseduto. Così si legge (p. 203) a proposito di Mario che riflette sul rapporto con la presunta figlia Agnese, causa del suo allontanamento da Bianca: «Vuole che Agnese sia sua. Non vuole che Agnese sia sua. Esiste un modo di essere di qualcuno, che non sia il modo in cui Mario è di Santiago?». Ecco il punto essenziale: al di là dei ruoli e delle ossessioni, della morte dell'Amata, dell'indifferenziazione sessuale del desiderio, dei fantasmi che invadono la realtà perché dominano l'immaginazione, in ultima istanza o si è di qualcuno, servi, o si è qualcuno, padroni. In strani modi, si tenta continuamente di uscire da quest'*impasse*, si cerca un Dio, senza poterlo trovare se non nella totale appartenenza a un altro. Ma se quest'altro non è la donna amata morta, per cui potrebbe essere giusta la ripetizione dell'esistere, sino all'esito ultraterreno, ma è invece il padrone del male, allora ogni ripetizione è ancora, come sin dall'inizio in *Treni*, solo negativa.

Il fondamento di ogni esistenza è ridotto a questo, ma possono esserci ancora correttivi. Al di là dei dialoghetti umoristici, come quello del feto che deve uscire dalla placenta e s'interroga sul suo posto nel mondo con le parole

<sup>25</sup> Ancora dalle pagine indicate del blog "Vibrise" (cfr. n. 13) si può ricavare questa citazione: «Ci ho messo anni per accorgermi che "Viola" è un colore, come "Bianca"; e perché Bianca si chiami Bianca, spero sia chiaro: Bianca non esiste se non nell'immaginazione di Mario, Mario *scrive* Bianca sul corpo di una qualsiasi donna. Viola è il colore del lutto e forse (questa cosa mi viene in mente solo adesso) su Viola Mario non può *scrivere* nulla, perché è già morta, perché non c'è».

che servono a descriverlo (*Storia della pelle*, terzultima del libro),<sup>26</sup> è il più volte citato dialogo con il Gas sul «sentimento nascente» che potrebbe indicare una via d'uscita. Infatti, mentre Mario dice all'amico che, a suo avviso, lui non ha capacità di esprimere sentimenti, e anzi la sua pittura evocherebbe una «inestinguibile nostalgia del sentimento» (p. 350), in effetti proprio il quadro del «sentimento nascente» sembra impostare un discorso, ossia a suo modo narrare, facendo emergere una strana Venere dal mare di petrolio, che inghiotte tutto. Così come prima, nel dialoghetto leopardiano-calviniano, si parlava della prossima nascita di un feto umano, così qui si fa comprendere che l'arte, nonostante tutto, può riuscire a *immaginare* la nascita di un sentimento, pur essendo deprivata di sentimenti: forse davvero potrebbe esistere quella “creatura d'amore” che in fondo era l'ectoplasma, il fantasma, l'immaginazione finale dei testi che sono stati qui ricollocati – e di tutti i precedenti. Del resto, come si legge proprio in chiusura della *Favola del morire*, «Questa è la speranza: un'immaginazione» (pos. 1344 dell'ebook).

Ma l'ultima parola non è questa, è invece scritta nel conclusivo *La storia della bambina*. La scena, che riprende quella di *Amore* (per il *frame*) e la porta a una condizione di ‘male radicale’, inizia come una sorta di routine. Mario e Santiago hanno già ucciso insieme moltissimi cani,<sup>27</sup> e adesso «l'uccisione della bambina avviene come al solito, per non sporcare, nella vasca da bagno» (p. 352). Si è tornati all'unico rapporto che alla fine dura, nell'immaginazione ossessionata che si fa o sembra farsi realtà: è quello del Padrone Santiago che chiede al Servo Mario di sacrificare sua figlia, o comunque la bambina Agnese che la rappresenta, proprio mentre tra di loro si consuma un rapporto sessuale. Lo spargimento del seme e la morte della vittima sono contemporanei, e creano quindi una sorta di ritualità nella modestia del quotidiano. L'orrore, che può essere raggiunto nell'ambito dell'interpretazione ‘mostruosa’ della realtà, qui si consuma generando un *non plus ultra*. Il che non vuol dire che siamo arrivati al ‘reale’: in effetti, siccome nella *Storia di Bianca*, 6 (p. 284) si viene a sapere che Agnese è diventata maggiorenne e non ha più rapporti con la madre, si può pensare che il rito finale sia da considerarsi interno alla vita interiore-immaginaria di Mario, avvenuto-non-avvenuto, cosicché Agnese è, nel testo, viva e morta, in una condizione quindi tipicamente quantistica e *weird*.

Ma chi è a questo punto Santiago, dato che anche questa figura si è modificata nel tempo (cfr. n. 27)? L'essere superiore che ha chiesto tutto allo schiavo, il sacrificio della figlia nuova Ifigenia, però non salvata come avviene nel mito, ma trucidata nell'immaginazione-realtà di questa «storia della bambina»? L'amore che pretende il possesso sino a far distruggere chi si frappone (si ricordi la citazione da p. 203), cancellando il fantasma del bene e presentandosi come unico mostro incontrastato? Il fondamento irriscattabile di ogni uomo che vive nel male naturale, il suo non essere mai ‘buono’, il suo

<sup>26</sup> Si tratta di un testo scritto originariamente per una mostra di Beatrice Pasquali: cfr. <https://1995-2015.undo.net/it/mostra/120312> (consultato il 6 ottobre 2025). All'interno delle *Ripetizioni* serve a introdurre la componente immaginaria tra biologia e metafisica, importante soprattutto per creare uno sfondo al di fuori dei moduli ossessivi primari.

<sup>27</sup> Ancora una volta, un elemento qui reimpiegato aveva fatto la sua apparizione in GIULIO MOZZI, *Il culto dei morti...*, cit., pp. 55-57 (sezione *Uccisioni rituali di animali, e altri riti*), dove peraltro Santiago non risulta ancora onnipotente. E tanti altri sarebbero gli spunti significativi, per esempio sulla non liberazione dal “male naturale” nemmeno quando a parlare sembra Dio stesso o una divinità (cfr. p. 49).

immaginarsi come capace di ogni male, il suo essere male per poter vivere, come si leggeva nel *Male naturale* (cfr. n. 15)? Le varianti a questo punto possono essere numerose, e ciascuna può corrispondere a uno degli aspetti che sono stati ‘immaginati’ da Mozzi. Quel che conta è che solo questo, non il nascere di un sentimento d’amore, alla fine conduce a terminare le ripetizioni: “Adesso, basta” (p. 353) sono le parole conclusive del libro.

L’esito sembra indiscutibile, almeno in uno dei livelli di realtà-irrealtà dell’opera, e da inserire nella trafia delle opere sadiane, per esempio da *Salò* di Pasolini a *The house that Jack built* di von Trier, a numerosi romanzi italiani e stranieri, in primis *Les bienveillantes* (2006) di Littell. Ma la forza delle *Ripetizioni* sta nel suo chiudersi con un sacrificio che non ha nulla di girardiano, eppure spinge qualcuno, un dio o un autore o altri (non c’è modo di chiarirlo), a pronunciare le ultime parole che vengono scritte graficamente separate e in corsivo: “Adesso, basta”.<sup>28</sup> Forse questa conclusione, tutta letteraria, mentre ancora una volta costringe a interrogarsi sullo statuto della “realtà che ci immaginiamo”, si pone come passo ulteriore rispetto al *De profundis* biblico: “io” sono giunto all’abisso attuale, ora la salvezza sta in chi, magari un Dio cristiano, può salvare, ponendo fine alla ripetizione-ossessione, ma solo *al di fuori* di un testo che, se letto in una prospettiva realistico-*weird*, fa emergere le componenti inquiete che si condensano in queste forme narrative.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Notevole la differenza rispetto al chiaro ed esplicito «E adesso basta», con cui lo stesso Mozzi si rivolge al lettore dopo aver ricostruito lo scandalo seguito alle polemiche sul citato racconto *Amore*: cfr. GIULIO MOZZI, *Il male naturale*, cit., pos. 3024. L’ambiguità del finale delle *Ripetizioni* non può certo essere sciolta facendo riferimento a quella perentoria (quasi) chiusura di un libro precedente.

<sup>29</sup> E si confronti ancora il finale di *Roma*, cit. in n. 8, in cui Mario «non vuole più» continuare la ripetizione. È interessante comunque che, mentre nei racconti e nei testi “poetici” o “saggistici” le vicende di Mario erano come disciolte fra quelle di tanti personaggi, e quindi risultavano singolari ma analoghe a quelle di altri, nelle *Ripetizioni* emerge con forza la componente che possiamo definire *weird* per la contestazione del reale in quanto “dato di fatto”. Ho potuto discutere queste pagine direttamente con Giulio Mozzi, che ringrazio per la fattiva collaborazione. Devo numerosi spunti di riflessione a Lorenzo Marchese e ai revisori della rivista «Ticontre».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BUTOR, MICHEL, *La modificazione*, Roma, Fandango, 2006
- CISCO, MICHAEL, *Weird fiction. A genre study*, London, Palgrave-MacMillan 2021.
- Casadei, Alberto, *Categorie e politica del realismo nel romanzo italiano contemporaneo*, in «Le parole e le cose 2», 20 gennaio 2025, url <https://www.leparoleelecose.it/?p=50749>.
- DIDINO, GIANLUCA, *Essere senza casa. Sulla condizione di vivere in tempi strani*, Roma, Minimum Fax 2020.
- FISHER, MARK, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo* (2016), Roma, Minimum Fax 2018
- MARCHESE, LORENZO, *Due racconti in versi di Giulio Mozzi*, in «Nuova corrente», CLVII, 2016, pp. 41-55
- ID., *L'autofiction*, in CASTELLANA, RICCARDO (a cura di), *Fiction e non fiction*, Roma, Carocci 2021
- MELLARINI, BRUNO, *Scrivere l'assoluto. Giulio Mozzi tra felicità terrena e male naturale*, in «Studi novecenteschi», XLIV, 2017, 1, pp. 103-131
- MOZZI, GIULIO E VALENTINA DURANTE, *Immaginare le storie*, Milano, Johan&Levi 2022
- MOZZI, GIULIO E VALTER BINAGHI, *10 buoni motivi per essere cattolici*, Milano, Laurana 2011.
- MOZZI, GIULIO, *Fantasmi e fughe*, Torino, Einaudi 1999
- ID., *Favole del morire*, Milano, Laurana 2015
- ID., *Fiction 2.0*, Milano, Laurana 2017
- ID., *Fiction*, Torino, Einaudi 2001
- ID., *Il male naturale*, Milano, Mondadori 1998
- ID., *La felicità terrena*, Torino, Einaudi 1996, poi Milano, Laurana 2012
- ID., *Le ripetizioni*, Venezia, Marsilio 2021
- ID., *Questo è il giardino*, Roma, Theoria 1993
- ID., *Un mucchio di bugie. Racconti scelti 1993-2017*, Milano, Laurana 2020
- ID., *Corpo morto e corpo vivo: Eluana Englaro e Silvio Berlusconi*, Massa, Transeuropa 2009
- ID., *Favole del morire*, Milano, Laurana 2015
- ID., *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea*, Torino, Einaudi 2000, poi Torino, Aragno 2018
- PAPALUCA, FABIO, *Valenze irrazionalistiche e tragiche nell'opera narrativa di Giulio Mozzi*, tesi di laurea discussa presso l'Università di Genova nell'a.a. 2021-22
- PEREC, GEORGES, *La vita. Istruzioni per l'uso*, Milano, BUR, 2005
- PONTIGGIA, GIUSEPPE, *La grande sera*, Milano, Mondadori, 2018
- SANGUINETI, EDOARDO, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 2021
- ID., *Il ginoco dell'oca*, Milano, Feltrinelli, 2023
- SIMON, CLAUDE, *Le Jardin des Plantes*, Roma, Gremese, 2024
- TESTA, ITALO, *Intervista a Giulio Mozzi*, in «Nessun», 2001 (<http://www.comune.torino.it/gioart/letteratura/nessun/poesia/intervista.htm>)



### PAROLE CHIAVE

Realismo, *Weird*, Giulio Mozzi, narrativa italiana, *Nouveau Roman*



### NOTIZIE DELL'AUTORE

Alberto Casadei è Ordinario di Letteratura italiana all'Università di Pisa. Fra i suoi studi si segnalano *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo* (il Mulino 2007), *Letteratura e controvalori* (Donzelli 2014), *Biologia della letteratura* (il Saggiatore 2018, premio Mondello per la saggistica). Nel 2025 ha aggiornato *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo* (Carocci 2000).

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALBERTO CASADEI, *Giulio Mozzi e la realtà "avvenuta-non-avvenuta"*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025)



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.





T<sub>3</sub>

Teoria e pratica  
della traduzione





## (UN)GEWOLLTES AUFBEGEHREN

### (DIS)ADATTAMENTO LINGUISTICO NELLE TRADUZIONI TEDESCHE DI GIUSEPPE UNGARETTI

GIOVANNI GIRI – *Università degli Studi di Firenze*

La ricezione delle poesie di Giuseppe Ungaretti nei paesi di lingua tedesca implica, da parte dei traduttori, uno sforzo doppio: mantenere le immagini surreali del poeta e, allo stesso tempo, l'elevatissima ambiguità dal punto di vista semantico. La traduzione in una lingua come il tedesco, inoltre, implica che il materiale linguistico che compone i testi risponda a norme diverse per quanto riguarda soprattutto sintassi e morfologia. I testi poetici di Ungaretti, in particolare nei primi decenni di ricezione nell'area di lingua tedesca (e precisamente dagli anni Trenta fino all'inizio degli anni Sessanta), vengono tradotti singolarmente per la pubblicazione in diverse riviste e antologie, «reinterpretati» da numerose figure di intellettuali, cultori della letteratura italiana e lettori illustri. Dagli anni Sessanta in poi, il già corposo numero di traduttori di Ungaretti si arricchisce includendo figure di spicco della letteratura di lingua tedesca come Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger e Hilde Domin. Questo continuo negoziato (che ha esiti singolari tanto prima quanto dopo lo «spartiacque» costituito dall'inizio degli anni Sessanta) determina la fissazione di punti di riferimento che possono essere ora letterario-culturali, ora prettamente linguistici. Proprio in relazione a ciascuno di questi punti di riferimento, ogni traduttore di Ungaretti decide di «adattare» o «disadattare» il testo tedesco rispetto all'originale. Il contributo mira a individuare gli aspetti linguistici (in termini di semantica, metrica, sintassi, morfologia, produttività, lessico) in cui avvengono tanto gli adattamenti quanto i disadattamenti.

The act of translating the oeuvre of Giuseppe Ungaretti in the German-language countries demands a dual undertaking on the part of translators: the preservation of the poet's surreal imagery whilst maintaining the semantic ambiguity that characterises his oeuvre to a remarkably high degree. Translation into a language such as German also necessitates compliance with different rules, particularly in terms of syntax and morphology. Ungaretti's poetic texts, especially in the first decades of their reception in the German-speaking world (namely from the 1930s to the early 1960s), were translated individually in many literary magazines and anthologies and 'reinterpreted' by numerous intellectuals, Italian literature scholars and distinguished readers. Since 1960, the already considerable number of Ungaretti's translators has been further augmented by the incorporation of eminent figures in German-language literature, including Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Hans Magnus Enzensberger and Hilde Domin. This continuous negotiation (which had singular outcomes both before and after the 'watershed' 1960) led to the establishment of reference points that could be literary-cultural or purely linguistic. It is at these points that each translator of Ungaretti elects to 'adapt' or 'de-adapt' the German text from the original. The present contribution aims to identify the linguistic aspects (in terms of semantics, metre, syntax, morphology, productivity and lexicon) in which both adaptations and de-adaptations occur.

#### I INTRODUZIONE

Il presente saggio si propone di illustrare alcune questioni linguistiche che i componimenti di Giuseppe Ungaretti pongono a chi si appresti a tradurli in altre lingue e, in particolar modo, in tedesco. La prima parte illustrerà le peculiarità dei testi poetici ungarettiani, sottolineando lo sforzo interpretativo che questi richiedono nella resa in una lingua dotata di un impianto sintattico-morfologico differente da quello italiano.

Verranno dunque sintetizzati i momenti salienti della ricezione dell'opera poetica di Ungaretti nei paesi germanofoni, prendendo in esame anche alcuni esempi concreti. Si sottolineerà da una parte la tendenza, molto diffusa tra i traduttori di testi molto complessi dal punto di vista espressivo come quelli poetici in generale (e quelli di Ungaretti in particolare), e dall'altra l'atteggiamento opposto, ovvero l'inclinazione a piegare le modalità espressive della lingua madre per dare ospitalità a un testo "straniero". Un grande ausilio nella ricerca viene da uno studio fondamentale sulle traduzioni di Giuseppe Ungaretti in tedesco, ossia il volume di Stephanie Dressler *Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache*.<sup>1</sup>

## 2 SUL FILO DELL'INTERPRETAZIONE: LA LIRICA DI UNGARETTI

Fra le questioni più complesse relative alla lingua poetica di Giuseppe Ungaretti con possibili risvolti traduttivi si individuano qui i seguenti aspetti: 1. l'uso di collocazioni altamente atipiche o peculiari (ivi comprese i verbi accostati a sintagmi preposizionali); 2. l'utilizzo di termini desueti, non necessariamente letterari; 3. il ricorso a una sintassi nebulosa (punteggiata da frasi prive di verbo) e quasi mai scandita dalla punteggiatura.

Il primo tratto della scrittura di Ungaretti è la grande creatività nelle collocazioni. In linguistica, la collocazione è la tendenza di un termine a presentarsi insieme a un altro.<sup>2</sup> Il poeta opera queste scelte creative soprattutto nei gruppi nominali, nella co-occorrenza di sostantivo e aggettivo e/o sostantivo e sintagmi preposizionali che lo modificano, ma anche nei gruppi verbali. Ecco alcuni esempi:

GIUGNO (da *L'allegria*)

Nella trasparenza  
dell'acqua  
*l'oro velino* della tua pelle  
si brinerà di moro

Librata  
dalle *lastre*  
*squillanti*  
dell'aria sarai  
come una  
pantera

Ai *tagli*  
*mobili*  
dell'ombra  
ti sfoglierai

<sup>1</sup> STEPHANIE DRESSLER, *Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache*, Heidelberg, Winter 1999.

<sup>2</sup> RAMESH KRISHNAMURTHY, «Collocations», in KEITH BROWN (ed.), *Encyclopaedia of language and linguistics*, vol. II, pp. 596-600.

Ruggendo  
muta in  
quella polvere  
mi soffocherai

Poi  
socchiuderai le palpebre

Vedremo il nostro amore reclinarsi  
come sera

Poi vedrò  
rasserenato  
nell'*orizzonte di bitume*  
delle tue iridi morirmi  
le pupille<sup>3</sup>

L'aggettivo «velino» si utilizza quasi esclusivamente con il sostantivo femminile «carta» («carta velina»). In questo caso Ungaretti ne fa un modificatore del sostantivo «oro». Poco dopo troviamo la collocazione rara «lastra squillante dell'aria», in cui il sostantivo è associato mentalmente a qualcosa di visivo («lastra» come «radiografia» o supporto fotografico) o concreto («lastra di ghiaccio»). Altamente inusuali sono tanto l'aggettivo «uditivo» «squillante» quanto «taglio mobile» e infine il sostantivo «orizzonte» è modificato dal desueto sintagma preposizionale «di bitume».

La grande creatività nelle collocazioni riguarda però anche i gruppi verbali, come nel seguente esempio:

MONOTONIA (da *L'allegria*)

*Fermato a due sassi*  
languisco  
sotto questa  
volta appannata  
di cielo

Il groviglio dei sentieri  
possiede la mia cecità

Nulla è più squallido  
di questa monotonia

Una volta  
non sapevo  
ch'è una cosa

---

<sup>3</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 2015 (2009), p. III. Miei corsivi.

qualunque  
perfino  
la consunzione serale  
del cielo

E sulla mia terra affricana  
*calmata*  
*a un arpeggio*  
*perso nell'aria*  
*mi rinnovavo*<sup>4</sup>

Anche qui si nota l'uso atipico del verbo "fermare" seguito dal sintagma preposizionale «a due sassi», di qui l'ambiguità tra l'interpretazione di «fermato» come "bloccato, immobilizzato", "appoggiato" o più semplicemente "fermo". Nell'ultima strofa, invece, si nota la difficoltà nel collegare l'attribuzione del sintagma «a un arpeggio perso nell'aria» al verbo "calmare" o a "rinnovarsi": di norma nessuno dei due regge complementi retti dalla preposizione "a". In ambedue i casi la determinazione con un complemento atipico impone a chi legge (e ancor di più a chi traduce) di interpretare il contributo semantico del complemento stesso. La strategia espressiva adottata da Ungaretti consiste molto spesso nello spiazzare il lettore con determinazioni semantiche poco o mai usate.

Il secondo tratto è dato dall'utilizzo di forme desuete, di cui abbiamo già visto, nella poesia appena analizzata, il participio iniziale «fermato». Ecco due ulteriori esempi:

CHIAROSCURO (da *L'allegria*)

Anche le tombe sono scomparse

Spazio nero infinito calato  
da questo balcone  
al cimitero

Mi è venuto a ritrovare  
il mio compagno arabo  
che s'è ucciso l'altra sera

Rifà giorno

Tornano le tombe  
*appiattate* nel verde tetro  
delle ultime oscurità  
nel verde torbido  
del primo chiaro<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 85. Miei corsivi.

<sup>5</sup> Ivi, p. 53. Miei corsivi.

LINDORO DI DESERTO (da *Il porto sepolto*)

Dondolo di ali in fumo  
mozza il silenzio degli occhi

Col vento si *spippola* il corallo  
di una sete di baci

Allibisco all'alba

Mi si travasa la vita  
in un ghirigoro di nostalgie

Ora specchio i punti di mondo  
che avevo compagni  
e fiuto l'orientamento

Sino alla morte in balia del viaggio

Abbiamo le soste di sonno

Il sole spegne il pianto

Mi copro di un tepido manto  
di *lind'oro*

Da questa terrazza di desolazione  
in braccio mi sporgo  
al buon tempo<sup>6</sup>

Nella prima poesia citata, Ungaretti usa il verbo inusuale “appiattare” (“nascondere, nascondersi”, soprattutto usato riflessivamente), sinonimo dell'altro verbo desueto “rimpiattare”. In *Lindoro di deserto* compare alla seconda strofa il verbo “spippolare”, sinonimo di “piluccare”. Proprio per la presenza del complemento anomalo, il pronome «si» può essere letto come riflessivo, ma anche come impersonale.<sup>7</sup> Anche qui il verbo ha un complemento atipico con preposizione «di». La figura di Lindoro citata nel titolo corrisponde a quella di un personaggio delle commedie di Carlo Goldoni,<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 62. Miei corsivi.

<sup>7</sup> Cfr. LORENZO RENZI, GIAMPAOLO SALVI, ANNA CARDINALETTI (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, vol. I, Bologna, Il Mulino 2001, p. 115.

<sup>8</sup> Il personaggio è tratto dalla cosiddetta «Trilogia di Zelinda e Lindoro» scritta nel 1764 e composta dalle commedie *Gli amori di Zelinda e Lindoro*, *La gelosia di Lindoro* e *Le inquietudini di Zelinda*, cfr. CARLO GOLDONI, *Raccolta di commedie scelte. Volume VI*, Livorno, Stamperia Vignozzi 1819, pp. 3-265.

tuttavia nella penultima strofa compare con un apostrofo a creare un omonimo che può essere letto anche come “lindo oro”, con elisione della vocale finale dell’aggettivo.

Altro elemento ricorrente della lingua di Ungaretti è la difficoltà nella ricostruzione sintattica di frasi e periodi, non certo favorita dalla riduzione al minimo della punteggiatura. Ecco tre esempi:

1  
Il Nilo *ombrato*  
le belle brune  
*vestite* d’acqua  
*burlanti* il treno

*Fuggiti*<sup>9</sup>

2  
E subito riprende  
il viaggio  
come  
dopo il naufragio  
*un superstite*  
lupo di mare<sup>10</sup>

3  
Chi mi accompagnerà pei campi

Il sole *si semina* in diamanti  
di gocciole d’acqua  
sull’erba flessuosa

Resto docile  
all’inclinazione  
dell’universo sereno

Si dilatano le montagne  
in sorsi d’ombra lilla  
e vogano col cielo

Su alla volta lieve  
l’incanto s’è troncato

E *piombo* in me

---

<sup>9</sup> *Un sogno solito*. G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo*, cit., p. 132. Mieî corsivi.

<sup>10</sup> *Allegria di naufragi*. Ivi, p. 99. Mio corsivo.

E m'oscuro in un mio nido<sup>11</sup>

Nel primo esempio è evidente come tutti i verbi che compaiono nel componimento siano participi con funzione aggettivale, il che crea un accumulo di immagini. Nel secondo, chi legge si chiede quale sia il soggetto del verbo “riprendere” e se il gruppo nominale «un superstite lupo di mare» sia, appunto, il soggetto della principale o quello della secondaria comparativa con verbo sottinteso introdotta da «come». Nel terzo esempio il «si» della prima strofa ha valore riflessivo o impersonale/passivante? E nella penultima strofa «piombo» è un sostantivo o la prima persona singolare del verbo “piombare”? «Si semina» è riflessivo, «piombo» è un verbo e non un sostantivo, data la prima persona singolare del verso finale, ma per chi traduce Ungaretti le interpretazioni che questa lingua poetica estrema e ambigua impone possono essere insidiose.

### 3 UNGARETTI NEI PAESI DI LINGUA TEDESCA (1934-1945)

All'inizio del Novecento, nell'area germanofona, i poeti italiani più noti sono senz'altro Giosuè Carducci, Giovanni Pascoli e soprattutto Gabriele D'Annunzio. Le riviste letterarie e alcune antologie, tuttavia, cominciano a pubblicare episodicamente i componimenti della nuova generazione. I primi a tradurre le liriche di Ungaretti in tedesco sono Italo Tadolato e Else Hadwiger, il primo futurista, la seconda vicina agli espressionisti berlinesi, nell'antologia curata da Ruggero Vasari e intitolata *Junges Italien*.<sup>12</sup> I «si» ungarettiani cominciano subito a dar da fare ai traduttori, tanto che Tadolato traduce «il mio pianto / che non si vede» con «mein Weinen / das niemand hört», spostando il piano percettivo dalla vista all'udito, e poi i celebri tre versi «La morte / si sconta / vivendo» con «Der Tod, / er wird gesühnt / durchs Leben», interpretando con il passivo solo una delle letture possibili del pensiero di Ungaretti (e soprattutto quella in cui il «si» è impersonale).<sup>13</sup>

Dopo *Junges Italien* il compito di portare Ungaretti ai tedeschi spetta quasi esclusivamente alle riviste letterarie: occorre attendere cinque anni prima che «Das Innere Reich» pubblichi altre quattro liriche di Giuseppe Ungaretti, stavolta tradotte dal poeta austriaco Hans Leiffhelm.<sup>14</sup> Anche in questo caso la resa deve fare i conti con le ambiguità sintattiche dell'originale:

<sup>11</sup> *A riposo*. Ivi, p. 64. Miei corsivi.

<sup>12</sup> Cfr. S. DRESSLER, *Giuseppe Ungaretti's Werk*, cit., p. 53; RUGGERO VASARI (Hrsg.), *Junges Italien. Eine Anthologie der zeitgenössischen italienischen Dichtung*, Leipzig, Max Möhring 1934, pp. 343s.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Italia; La madre; La preghiera; L'isola*, «Das Innere Reich» 6, 2, 1939, pp. 127s.; 187s.

ITALIA (da *Il porto  
sepolto*)

Sono un poeta  
un *grido* unanime  
sono un *grumo* di sogni

Sono un frutto  
*d'innunerevoli contrasti  
d'innesti*  
maturato in una serra

Ma il tuo popolo è  
portato  
dalla stessa terra  
che mi porta  
Italia.

E in questa uniforme  
di tuo soldato  
mi riposo  
come fosse la culla  
di mio padre

ITALIEN

Ein Dichter bin ich,  
ein Schrei aus Allen,  
ein Knäuel bin ich von  
Träumen.

Ich bin eine Frucht  
*aus ungezählter Gegensätze  
Pfropfung,*  
gereift in einem Treibhaus.

Aber dein Volk wird getragen  
von der gleichen Erde  
die mich trägt,  
Italien.

Und, dein Soldat,  
ruh ich  
in dieser Uniform,  
als wär's die Wiege  
meines Vaters.

Ferma restando la difficoltà di replicare la consonanza «grido-grumo», Leiffhelm normalizza l'espressione «un frutto d'innunerevoli contrasti d'innesti» con «aus ungezählter Gegensätze Pfropfung», in cui il sostantivo *Pfropfung* ('innesto', nominalizzazione del verbo *pfropfen*, 'innestare') compare al singolare e ha un genitivo attributivo preposto (letteralmente 'sono un frutto, nato dall'innesto di innumerevoli contrasti'), distorcendo l'immagine sintatticamente complessa dell'originale.

Nel 1942 l'antologia *Novecento* pubblica una traduzione della poesia *Peso* firmata da Erich Stock.<sup>15</sup> Nello stesso anno viene tradotta, sulle pagine della rivista «Italien», *Epigrafe per un caduto della rivoluzione*, oltre a *Giorno per giorno*. L'autore delle versioni è lo scrittore e critico Egon Vietta.<sup>16</sup> Tra il 1943 e il 1944 Vietta torna a tradurre Ungaretti: stavolta, a essere pubblicate sulle pagine di «Italien» sono i componimenti *Pari a sé*, *Apollo* e *Natale*, quest'ultima tradotta insieme a Ursula Carl-Ratzlaff.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> ID., *Peso*, in *Novecento, Die italienische Literatur der Gegenwart*, ERICH STOCK, Berlin, Junker & Dünhaupt 1942, p. 141.

<sup>16</sup> ID., *Epigrafe per un caduto della rivoluzione; aus dem poetischen Tagebuch (Giorno per Giorno)*, «Italien» 1, 1942/1943, pp. 100; 342.

<sup>17</sup> ID., *Pari a sé; Apollo; Natale*, «Italien» 2, 1943/1944, p. 263.

Ecco la traduzione di *Pari a sé*:

PARI A SÉ (da *Il porto  
sepolto*)

Va la nave, sola  
nella quiete della sera.  
*Qualche luce appare  
di lontano, dalle case.*  
Nell'estrema notte  
*va in fumo a fondo il mare.*  
Resta solo, *pari a sé*  
*uno scroscio che si perde...*  
si rinnova...

GLEICHKLANG

Treibt das Boot, alleinsam  
abends in die Stille.  
*Ist ein Licht geworden  
ferne in den Häusern.*  
*Tiefer – schon im Finstern –  
braut im Grund die Woge.*  
Bleibt allein im *Gleichklang*  
*ein Geräusch, das wandert...*  
und sich neuert...

Vietta interpreta a suo modo i versi centrali della poesia, e li riscrive. Da notare la difficoltà di ricreare il verso «va in fumo a fondo il mare», con il doppio concetto di “andare in fumo” (‘volatilizzarsi’) e “andare a fondo” (‘fallire’, ‘sparire’). Da notare come il traduttore “complichi” prima la resa di sostantivi semplici come «notte» e «mare» con «Finstere» e con «Woge», mentre poi normalizza (e deforma) l’espressione «pari a sé» con «Gleichklang» (‘consonanza’, ‘armonia’, ‘intonia’) e «scroscio» con il semplice «Geräusch» (‘rumore’).

In «Natale», poesia tradotta insieme a Ursula Carl-Ratzlaff, l’impulso a riscrivere Ungaretti permane:

NATALE (da *Naufragi*)

Non ho voglia  
di tuffarmi  
in un gomitolo  
di strade

Ho tanta  
stanchezza  
sulle spalle  
Lasciatemi così  
come una  
cosa  
posata  
in un  
angolo  
e dimenticata

Qui  
non si sente  
altro  
che il caldo buono

Sto  
con le quattro  
capriole  
di fumo  
del focolare

## WEIHNACHT

Nicht verlangt's mich  
einzutauchen  
*in die verschlungene  
Welt*  
*der Gäßchen*

*Bin so sehr,  
so über  
alles müde*  
Laßt mich still beiseite  
steh'n,  
wie etwas,  
das ihr  
in einen  
Winkel  
gestellt -  
und *rasch* vergessen  
habt.

Hier  
fühlt man sich  
*so gut  
und so wohlgeborgen.*

Steh'  
vor den *kecken*  
Kapriolen  
des traulich  
dampfenden  
Herdrauchs

Il «gomitolo di strade» diviene un 'mondo intrecciato di viuzze', anche espressioni come «stanchezza sulle spalle» e «caldo buono» vengono normalizzati. Inoltre vengono aggiunti avverbi e aggettivi come *rasch* e *keck*.

## 4 LE TRADUZIONI DI UNGARETTI DAL 1945 AL 1960

Dopo la fine del secondo conflitto mondiale le riviste letterarie continuano a tradurre le poesie di Ungaretti in tedesco: degne di nota sono la traduzione dei componimenti *Soldato* e *Commiato* sulla «Literarische Revue» nel 1948 da parte di Eva-Maria Pernstich e Walter Talmon-Gros.<sup>18</sup> Lo stesso anno an-

<sup>18</sup> ID., *Soldato; Commiato*, in «Literarische Revue» 2, 1948, pp. 196; 253.

che la rivista «Das goldene Tor» traduce altri tre componimenti ungarettiani (*O notte, Sereno, Danni con fantasia*),<sup>19</sup> mentre l'anno successivo Robert Grabski e Ernst Wiegand Junker traducono *L'angelo del povero* e *Sera* rispettivamente per la già citata «Literarische Revue» e «Thema». Nel 1950, invece, Heinz Politzer pubblica sulla «Neue Rundschau» la sua traduzione di *I fiumi*.

Uno degli esempi più interessanti di ricezione delle poesie di Ungaretti nell'area germanofona arriva da un'antologia intitolata *Nuove versioni/Neue Versionen* e pubblicata nel 1950 a Bolzano dalla Società Dante Alighieri. A curarla è l'insegnante altoatesino Joseph Maurer: le poesie di Ungaretti incluse nell'antologia sono *Il tempo è muto*, *Giorno per giorno* e *Non gridate più*. Maurer definisce i propri testi come *Nachdichtungen*, ovvero 'riscritture'. E la sua interpretazione dei testi ungarettiani è a dir poco singolare. Ecco un esempio:

GIORNO PER GIORNO (da *Il dolore*)

Non più furori reca a me  
l'estate,  
né primavera i suoi  
presentimenti;  
puoi declinare, autunno,  
con le tue stolte glorie:  
per uno spoglio desiderio,  
inverno,  
distende la stagione più  
clemente!

VERZICHT

Im Sommer keine  
Gluten  
Im Frühling keine  
Minnen,  
Vergeblich Herbstes  
Bluten,  
Nur Trug und  
Torenruhm:  
Beraubtem Wunsche  
breite  
Der Winter weiche  
Linnen!

Maurer introduce nella lirica di Ungaretti due elementi del tutto estranei: la rima e il metro uniforme (fatta eccezione per il quarto verso). Inoltre rinuncia totalmente a qualsiasi verbo per mantenere il ritmo giambico. Più che una traduzione, quella di Maurer è insomma una lettura "classicista" di un poeta moderno come Ungaretti. L'insegnante e poeta altoatesino ripubblicherà questa raccolta ampliandola con materiali biografici fino al 1978.

Un altro momento importante nella ricezione di Ungaretti nei paesi di lingua tedesca coincide con il 1958, con la pubblicazione della raccolta *Italienische Gedichte aus acht Jahrhunderten*,<sup>20</sup> in cui Horst Rüdiger, docente di letterature comparate all'Università di Mainz, traduce la celebre e telegrafica *Mattina*:

MATTINA (da *Naufragi*)

M'illumino  
d'immenso

MORGEN

Mich erleuchtet  
Unermeßliches

<sup>19</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Gedichte*, in «Das goldene Tor» 3, 1948, pp. 271s.

<sup>20</sup> HORST RÜDIGER (Hrsg.), *Italienische Gedichte aus acht Jahrhunderten*, Bremen, Schünemann 1958, pp. 344-349.

Lo spostamento di prospettiva è più che palese. L'«immenso» illumina il «mich» della traduzione tedesca, con completa eliminazione del riflessivo iniziale (e della ripetizione della struttura iniziale consonante+apostrofo «M'-d'»).

## 5 LE TRADUZIONI DOPO IL 1960

Due anni dopo, nel 1960, Hans Magnus Enzensberger cura l'antologia *Museum der modernen Poesie*, all'interno della quale vengono pubblicate per la prima volta le traduzioni di Ingeborg Bachmann e del traduttore, e all'epoca direttore del Goethe-Institut di Roma, Michael Marschall von Bieberstein. Bachmann e Marschall von Bieberstein sono due figure fondamentali di quella che abbiamo indicato come la terza fase della ricezione di Ungaretti nei paesi germanofoni.<sup>21</sup> Tra i componimenti tradotti da Ingeborg Bachmann c'è anche la celebre *Mattina*:

MATTINA (da <i>Naufragi</i> )	MORGEN (Bachmann 1960)
M'illumino d'immenso	Ich erleuchte mich Durch Unermeßliches

Rispetto alla versione di Rüdiger del 1957 viene conservato il riflessivo di Ungaretti e il sintagma preposizionale successivo. Oltre a *Mattina*, Bachmann traduce anche il già citato *Allegria di naufragi*:

ALLEGRIA DI NAUFRAGI (da <i>Naufragi</i> )	FREUDE DER SCHIFFBRÜCHE (Bachmann 1960)
E subito riprende il viaggio come dopo il naufragio un superstite	Und plötzlich <i>nimmst du</i> die Fahrt wieder auf wie nach dem Schiffbruch ein überlebender Seebär

Ingeborg Bachmann interpreta qui la terza persona singolare del primo verso come una seconda persona impersonale («nimmst du»), senza contemplare la possibilità, in italiano, che vi sia un «misterioso» soggetto sottinteso, o che il soggetto della frase sia proprio «il viaggio». Notare anche l'interpretazione, tutt'altro che scontata, di «subito» con «plötzlich» ('all'improvviso').

Un intervento ancora più significativo è quello che Ingeborg Bachmann opera nella traduzione di *Fase*:

<sup>21</sup> HANS MAGNUS ENZENSBERGER (Hrsg.), *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1960, pp. 22; 26; 55; 76; 81; 136; 154; 226.

FASE (da <i>Il porto sepolto</i> )  Cammina cammina Ho ritrovato Il pozzo d'amore  Nell'occhio <i>Di mill'una notte</i> Ho riposato  Agli abbandonati giardini Ella approdava Come una colomba  Fra l'aria <i>Del meriggio</i> <i>Ch'era uno svenimento</i> Le ho colto <i>Arance e gelsumini</i>	PHASE (Bachmann 1960)  Geh geh wiedergefunden hab ich den Brunnen der Liebe  Im Aug <i>von tausend'einer Nacht</i> hab ich geruht  An den verlassenen Gärten landete diese Nacht wie eine Taube  In der Luft <i>des ohnmächtigen Mittags</i> pflückte ich ihr <i>Orangen Jasmine</i>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Da notare come Bachmann semplifichi il «meriggio ch'era uno svenimento» e decida di omettere la congiunzione tra «Orangen» e «Jasmine». Il particolare più interessante, tuttavia, è la decisione della traduttrice di conservare anche in tedesco l'apostrofo con cui Ungaretti riduce “mille e una notte”. Nel grande corpus di testi letterari in tedesco (originali e traduzioni) «Gutenberg German 2020» non si ritrova alcuna occorrenza della forma «tausend'ein» ma soltanto una di *tausendein* (Rainer Maria Rilke, in *Verkündigung*<sup>22</sup>), mentre la forma utilizzata in tedesco è *tausendundein*. Anche in un corpus di grandi dimensioni non letterario come il «German Web 2023» si riscontrano soltanto quattro occorrenze di *tausendein*, ma nessuna di «tausend'ein». Si tratti di un'elisione all'interno di parola (l'apostrofo sostituisce *und*), ma la presenza dell'apostrofo “mima” il verso italiano e conferisce al tedesco una caratteristica tipica della nostra lingua. «Tausend'einer» adatta il tedesco al «mill'una» di Ungaretti utilizzando l'apostrofo in modo inconsueto.

Nel 1961 Suhrkamp pubblica il volume *Gedichte*, proprio per la traduzione di Ingeborg Bachmann. In esso sono contenuti perlopiù componimenti tratti da *L'allegria*, insieme ad altri che provengono da *Il dolore*.

Nel 1962 lo scrittore Otto von Taube traduce alcune poesie tratte da *Il tacchino del vecchio* sulle pagine della rivista «Merkur»,<sup>23</sup> mentre tra il 1964 e il 1968 seguono traduzioni di poesie tratte dalla stessa raccolta a opera di Hilde

<sup>22</sup> RAINER MARIA RILKE, *Das Buch der Bilder*, Berlin, Juncker 1902, p. 23.

<sup>23</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Das Notizbuch des alten Mannes*, «Merkur» 16, 1962, H. 8 (H. 174, agosto), pp. 720-725.

Domin sui «Neue Deutsche Hefte»<sup>24</sup> e sui «Lyrische Hefte»<sup>25</sup> oltre al volume *Das Verheißene Land. Das Merkbuch des Alten*, per la traduzione di Paul Celan.<sup>26</sup>

Negli anni Settanta esce nella DDR un volume di traduzioni di Ungaretti intitolato *Freude der Schiffbrüche*<sup>27</sup>. Vengono inoltre pubblicate dalla casa editrice Piper le versioni ungarettiane del giornalista, scrittore e traduttore Michael Marschall von Bieberstein, che coprono gran parte della produzione del poeta italiano. Le traduzioni di Marschall von Bieberstein verranno poi raccolte nel volume *Ich suche ein unschuldiges Land. Gesammelte Gedichte*, edito da Piper nel 1988.<sup>28</sup>

Negli anni Ottanta, a offrire nuove traduzioni dei componimenti ungarettiani sono di nuovo le riviste e le antologie. Per una nuova edizione delle poesie di Ungaretti occorre attendere, nel 1990, il volume pubblicato da Hanser *Die Heiterkeit. L'allegria. Gedichte 1914-1919* e tradotto dallo scrittore e traduttore svizzero Hanno Helbling<sup>29</sup>, e poi il grande progetto in sei volumi curato dal traduttore Michael von Killisch-Horn e dalla critica letteraria e accademica Angelika Baader<sup>30</sup> all'inizio degli anni Novanta per la casa editrice Kirchheim di Monaco di Baviera, la cui pubblicazione si protrarrà fino all'inizio degli anni Duemila.<sup>31</sup>

L'ultimo volume di versioni ungarettiane in tedesco è *Zeitspüren. Gedichte*, per la traduzione del poeta austriaco Christoph Wilhelm Aigner, pubblicato da Deutsche Verlags-Anstalt nel 2003.<sup>32</sup>

<sup>24</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Aus dem 'Tagebuch eines alten Mannes'*, «Neue Deutsche Hefte» II, 1964, H. 98, pp. 22-26.

<sup>25</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Ultimi cori per la terra promessa 8, 10-12, 18, 21, 26; Cantetto senza parole*, «Lyrische Hefte» 23, Okt. 1965, pp. 11-14.

<sup>26</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Das verheißene Land. Das Merkbuch des Alten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1968.

<sup>27</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Freude der Schiffbrüche*, Berlin (Ost), Volk und Welt 1977.

<sup>28</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Ich suche ein unschuldiges Land. Gesammelte Gedichte*, München/Zürich, Piper 1988.

<sup>29</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Die Heiterkeit. L'allegria. Gedichte 1914-1919*, München/Wien, Hanser 1990.

<sup>30</sup> L'impresa editoriale di von Killisch-Horn e Baader rappresenta un passo fondamentale della ricezione di Ungaretti nei paesi di lingua tedesca, soprattutto per la mole del progetto e per l'intento di adottare strategie traduttive coerenti di fronte alla gran parte della produzione poetica dell'autore.

<sup>31</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben. Werke in sechs Bänden*. Herausgegeben von Michael von Killisch-Horn und Angelika Baader, München, Kirchheim: Bd. 1 *L'allegria/Die Freude. Gedichte 1914-1934*, 1993; Bd. 2 *Sentimento del tempo/Zeitgefühl. Il dolore/Der Schmerz*, 1991; Bd. 3 *La terra promessa/Das verheißene Land. Un grido e paesaggi/Ein Schrei und Landschaften. Il taccuino del vecchio/Das Merkbuch des Alten. Apocalissi/Apokalypsen. Proverbi/Sprichwörter. Dialogo/Dialog. Nuove/Neue. Gedichte 1933-1970*, 1992. In seguito è stato pubblicato anche il volume *Notizheft Ungaretti*, München, Kirchheim 1991.

<sup>32</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Zeitspüren. Gedichte*, Stuttgart/München, DVA 2003.

Ai fini della nostra indagine è interessante comparare le diverse interpretazioni che i traduttori offrono dei componimenti ungarettiani nell'ultima fase della sua ricezione, come nel seguente esempio:

FASE D'ORIENTE (da *Il porto sepolto*)    ORIENTALISCHE PHASE (Bachmann 1961)

Nel *molle giro* di un sorriso  
ci sentiamo legare da *un turbine*  
di germogli di desiderio

Im *weichen Verlauf* eines Lächelns  
fühlen wir uns gepackt *vom Wirbelwind*  
aus Sprößlingen des Verlangens

Ci vendemmia il sole

Die Sonne erntet uns

Chiudiamo gli occhi  
per vedere nuotare in un lago  
*infinite promesse*

Wir schließen die Augen  
um *unendliche Versprechen* in einem See  
schwimmen zu sehen

*Ci rinveniamo a marcare la terra*  
con questo corpo  
che ora troppo ci pesa

*Wir fassen uns wieder und stempeln die*  
*Erde*  
mit diesem Körper  
der jetzt viel zu schwer für uns ist

ORIENTALISCHE PHASE (Killisch-H./Baader 1992)

Im *weichen Kreisen* eines Lächelns  
fühlen wir uns gebunden *von einem  
Wirbel*  
von Keimen von Verlangen

Uns erntet die Sonne

Wir schließen die Augen  
um schwimmen zu sehen in einem See  
*unendliche Versprechen*

*Finden uns wieder wie wir die Erde  
stempeln*  
mit diesem Körper  
der jetzt zu schwer uns ist

ORIENTALISCHE PHASE (Aigner 2003)

In *der weichen Rundung* eines Lächelns  
*spüren wir uns in einen Sog* aus

Keimen von Sehnsucht ziehen

Uns erntet die Sonne

Wir schließen die Augen  
im in einem See *Endlosversprechen*  
schwimmen zu sehen

*Wir kommen zu uns setzen der Erde  
Zeichen*  
mit diesem Körper  
der uns jetzt zu beschwerlich ist

Dal confronto tra le traduzioni emerge come l'espressione «molle giro» venga interpretata in tre modi differenti dai traduttori nei decenni. Ingeborg Bachmann traduce «giro» in senso temporale, come 'lasso di tempo' («Verlauf»). Michael von Killisch-Horn e Angelika Baader, nel 1992, lo rendono un infinito sostantivato («Kreisen», ovvero 'girare, ruotare'). Nella versione di Aigner del 2003, invece, il «giro» è inteso come 'rotondità' («Rundung»). Un altro termine che viene "letto" in maniera leggermente differente è «turbine»: per Bachmann è un tifone («Wirbelwind»), per von Killisch-Horn e Baader è un movimento vorticoso circolare («Wirbel»), mentre per Aigner equivale a un 'gorgo' («Sog»). Se Bachmann e Killisch-Horn/Baader traducono «infinite promesse» come «unendliche Versprechen», Aigner decide di ricorrere alle potenzialità della *Wortbildung* tedesca e sceglie di coniare il composto «Endlosversprechen». Altra ambiguità interpretativa riguarda il verbo "rinvenire", qui usato riflessivamente: Bachmann lo interpreta come 'riprendersi, riaversi' (*sich wieder fassen*), Killisch-Horn e Baader come 'ritrovare' (*sich wiederfinden*), mentre Aigner, in una lettura simile a quella di Bachmann, come 'tornare in sé' (*zu sich kommen*). È infine curioso come Bachmann e Killisch-Horn/Baader scelgano di tradurre la sibilina espressione «marcare la terra» con un verbo "burocratico" come «stempeln» ('timbrare, stampigliare, vidimare, bollare, obliterare, marchiare'). Solo Aigner opta per il più vago «setzen der Erde Zeichen».

Un altro esempio interessante è il seguente:

ULTIMO QUARTO (da  
*Sogni e accordi*)

*Luna,*  
Piuma di cielo,  
così *velina*,  
Arida,  
Trasporti il murmure  
d'anime spoglie?

E alla pallida che diranno  
mai  
Pipistrelli dai ruderi del  
teatro,  
In sogno quelle capre,  
E fra arse foglie come in  
*fermo fumo*  
Con tutto il suo sgolarsi  
di cristallo  
Un usignuolo?

LETZTES VIERTEL  
(Bieberstein 1988)

*Mond,*  
Himmelsfeder,  
so *seidenweich*,  
trocken,  
überführst du das  
Murmeln *nackter* Seelen?

Was werden wohl dem  
blassen Gestirn  
Die Fledermäuse aus den  
Theaterruinen  
Und jene Ziegen sagen,  
im Traum,  
was wird aus verbrannten  
Blättern  
in *stehendem Rauch*,  
der Nachtigallen  
*kristallener Schrei*  
ihm schlagen?

LETZTES VIERTEL (Wührl  
1962)

*Mond,*  
Flaum des Himmels,  
So *seiden*,  
Fühllos,  
Trägst du das Raunen der  
*beraubten* Seelen?

Was mögen sie ihm sagen,  
dem Bleichen,  
Fledermäuse aus den  
Trümmern des Theaters,  
Im Traume jene Ziegen,  
Und zwischen verbrannten  
Blättern wie im *reglosen*  
*Rauch*,  
Mit all ihrem *hingerißenen*  
*Kristallgesang*,  
Die Nachtigall?

LETZTES VIERTEL (Killisch-  
H./Baader 1992)

*Mondin,*  
Himmelsfeder,  
So *durchscheinend*,  
Dürr,  
Trägst du weiter das Murmeln  
*entblöster* Seelen?

Und was werden der Bleichen  
wohl sagen  
Fledermäuse aus den  
Trümmern des Theaters,  
Was im Traum jene Ziegen,  
Und zwischen verbrannten  
Blättern wie *in dichtem*  
*Rauch*  
*Unermüdlich mit dem*  
*Kristallgesang ihrer Kehle*  
Eine Nachtigall?

Tra le questioni degne di nota senz'altro c'è la varietà di interpretazioni riferite all'aggettivo «velina»: il docente e scrittore Paul Wolfgang Wührl lo traduce con «seiden» ('serico'), Marschall von Bieberstein con «seidenwei-

ch» ('morbido come la seta'), mentre Killisch-Horn e Baader scelgono un'altra caratteristica legata al «velino», ovvero la semitrasparenza e l'aspetto traslucido («durchscheinend»). Le «anime spoglie» di Ungaretti vedono variare l'aggettivo in traduzione tedesca: per Wührl sono «beraubt», ossia 'private, derubate', per Marschall von Bieberstein sono 'nude' («nackt»), mentre per Killisch-Horn/Baader sono 'denudate' («entblößt»). Un'altra disparità di interpretazione riguarda il «fermo fumo»: Wührl fornisce una traduzione letterale («im reglosen Rauch»), Marschall von Bieberstein lo legge come 'stagnante' («im stehenden Rauch»), mentre Killisch-Horn e Baader traducono «fermo» con «dicht» ('denso'). Un'ulteriore difficoltà che i traduttori devono affrontare è il verbo sostantivato «sgolarsi»: Wührl sceglie di sostituirlo con l'aggettivo in *hingerissenes Gesang* ('canto prolungato'); Marschall von Bieberstein complica la sintassi dell'originale utilizzando il sostantivo «Schrei» ('strillo, grido') mentre Killisch-Horn e Baader usano l'avverbio «unermüdtlich» ('instancabilmente') e aggiungono «ihrer Kehle» ('della sua gola').

L'aspetto più curioso, tuttavia, sta nell'utilizzo da parte di Killisch-Horn e Baader del sostantivo femminile «Mondin» per «luna», derivato del normale sostantivo maschile *Mond*, come a voler creare, per derivazione tramite il suffisso *-in*, un sostantivo femminile per la traduzione di «luna». In realtà Killisch-Horn e Baader non sono nuovi a queste creazioni lessicali. Nella loro traduzione del componimento in sei canti *La morte meditata*, rendono «O sorella dell'ombra, / notturna quanto più la luce ha forza, / M'inseguì, morte» con «O Schwester des Schattens, / Nächtlìch je mehr das Licht Kraft hat, / Du verfolgst mich, *Todin*», trasformando per derivazione mediante il suffisso *-in* il sostantivo maschile *Tod* ('morte'), che in lingua tedesca non avrebbe potuto certo essere «sorella dell'ombra». Pur di mantenere la semantica originale, dunque, Killisch-Horn e Baader sono disposti a "piegare" la propria lingua, adattando nel genere grammaticale all'italiano il maschile *Tod*.

Questioni interpretative rilevanti emergono anche nelle traduzioni della celebre *Fratelli*:

FRATELLI (da <i>Il porto sepolto</i> )	BRÜDER (Bachmann 1961)
Di che reggimento siete fratelli?	Von welchem Regiment seid ihr, Brüder?
Parola tremante nella notte	<i>Zitternd</i> das Wort in der Nacht
Foglia appena nata	Das kaum geborene Blatt
Nell'aria spasimante involontaria rivolta dell'uomo presente alla sua fragilità	In der <i>erregenden</i> Luft das ungewollte Aufbegehren <i>des Mannes</i> <i>der seine Schwäche</i> <i>weiß</i>
Fratelli	Brüder
BRÜDER (Helbling 1990)	BRÜDER (Killisch-H. Baader 1992)
Bei welchem Regiment seid ihr, Brüder?	Von welchem Regiment seid ihr Brüder?
<i>Zitterndes</i> Wort in der Nacht	Wort <i>zitternd</i> in der Nacht
Kaum entsprossenes Blatt.	Kaum geborenes Blatt
In der <i>begierigen</i> Luft ungewollte Empörung <i>des Mannes vor seiner</i> <i>Zerbrechlichkeit</i>	In der <i>schmachtenden</i> Luft Unwillkürliches Aufbegehren <i>Des Menschen angesichts seiner</i> <i>Vergänglichkeit</i>
Brüder	Brüder

Dalle tre traduzioni prese in esame emerge la tendenza (disadattante, in realtà, rispetto all'originale) di Bachmann e Killisch-Horn/Baader a disintegrare l'aggettivo participiale «zitternd» dalla parentesi nominale cui è riferito. Altra questione è l'interpretazione del secondo participio «spasimante»,

di cui Bachmann offre una lettura attiva («erregend», ‘eccitante, irritante, provocante’), mentre Helbling enfatizza la componente del desiderio («be-gierig», ‘bramosa, desiderosa’); infine Killisch-Horn e Baader scelgono di sottolineare lo struggimento amoroso («schmachtend», ‘languente, languida’). Molto variabile anche la resa del sintagma «dell’uomo presente alla sua fragilità», con l’ambiguità della locuzione preposizionale «presente a»: Bachmann e Helbling traducono «uomo» con «Mann» (‘uomo, maschio’), e soltanto la versione di Killisch-Horn e Baader sceglie il sostantivo «Mensch» (‘essere umano’). «Presente a» viene interpretato invece da Bachmann come ‘consapevole di’ e «fragilità» come ‘difetto, debolezza’ («der seine Schwäche weiß»). Helbling legge «presente a» come ‘al cospetto di, di fronte a’ e sceglie per fragilità, seppure in un uso figurato, forse il sostantivo meno legato all’essere umano («Zerbrechlichkeit», ‘fragilità [di cose]’). La soluzione di Killisch-Horn e Baader è simile a quella di Helbling («angesichts», ‘in considerazione di’) ma rende «fragilità» come «Vergänglichkeit» (‘caducità’).

Un altro filone di riflessione interessante riguarda le traduzioni relative alla produzione poetica più tarda di Giuseppe Ungaretti, in particolare *La terra promessa* del 1950 e *Il taccuino del vecchio* del 1960.<sup>33</sup> Tra i traduttori di queste raccolte troviamo anche Paul Celan e Hilde Domin. Un esempio interessante viene dal primo componimento degli *Ultimi cori per la Terra Promessa*:

## I

Agglutinati all’oggi  
 I giorni del passato  
 E gli altri che verranno.  
 Per anni e lungo secoli  
 Ogni attimo sorpresa  
 Nel sapere che ancora siamo in vita,  
 Che scorre sempre come sempre il vivere,  
 Dono e pena inattesi  
 Nel turbinò continuo  
 Dei vani mutamenti.  
 Tale per nostra sorte  
 Il viaggio che proseguo,  
 In un battibaleno  
 Esumando, inventando  
 Da capo a fondo il tempo,  
 Profugo come gli altri  
 Che furono, che sono, che saranno.

<sup>33</sup> G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, cit., pp. 281-296; 313-328.

I (Domin 1964)

*Angeleimt* ans Heute  
*die Tage der Vergangenheit*  
*wie die kommenden.*

Jahre und Jahrhunderte  
entlang  
jeder Augenblick ein  
Staunen  
daß wir noch hier sind,  
Lebende,  
daß Leben davonläuft  
immer und immer,  
unerwartet Qual und  
Geschenk  
in dieser nie ruhenden  
Mühle  
nutzlosen Wechsels.

*Bestimmt von unserm*  
*Geschick*  
*ist meine Reiseroute.*  
In einem Atemholen  
*grabe ich aus und erfind ich*  
alle Zeit die war und die sein  
wird.  
*Heimatlos* wie die andern  
die lebten, die leben, die  
leben werden.

I (Celan 1968)

*Angefügt, nahtlos,* ans  
Heute  
*die Tage gestern,*  
*die Tage morgen.*

Jahre, Jahrhunderte hin,  
jeden Nu  
*Das Noch-am-Leben-Sein*  
*als Überraschung,*  
*das Immer-und-immer-*  
*Dahin des Lebens,*  
Geschenke, so unverhofft  
wie Pein,  
im unaufhörlichen Wirbel  
all des vergeblichen  
Wechsels.

*So, durch unser Geschick,*  
*meine Reise und*  
*Weiterreise,*  
im Handumdrehn  
*grab ich die Zeit aus,*  
*erfind sie*  
*vom Grund bis zum*  
*Scheitel,*  
*ein Flüchtling,* den andern  
gleich,  
die waren, die sind, die sein  
werden.

I (M. v. Bieberstein 1988)

*Unablösbar vom Heute  
Die vergangenen Tage  
und die anderen, die  
kommen.*

Über Jahre und  
Jahrhunderte hin  
jeder Augenblick  
Überraschung,  
*daß wir noch da sind,  
Lebende,  
daß das Leben immer  
weiterläuft,*  
unerwartet Geschenk und  
Qual  
im fortwährenden Wirbel  
vergeblichen Wandels.

*Folgend so unserm Geschick  
geht meine Reise weiter,  
im Handumdrehen  
grab' ich sie neu von Anfang  
zu Ende,  
ein Flüchtling wie die  
andern,  
die waren, die sind und die  
kommen.*

I (Killisch-H./Baader 1992)

*Geleimt ans Heute  
Die Tage der Vergangenheit  
Und die andren die  
kommen werden.*

Jahre und Jahrhunderte  
hindurch  
Jeder Augenblick  
Überraschung  
*Im Wissen daß wir immer  
noch am Leben sind,  
Daß weiterläuft, immer  
gleich, das Leben,*  
Geschenk und Pein  
unvermutet  
Im unablässigen Wirbel  
Der vergeblichen  
Wandlungen.

*So durch unser Los  
Die Reise die ich fortsetz,  
Im Handumdrehen  
Ausgrabend, neu erfindend  
Vom Grund bis zum  
Scheitel die Zeit,  
Flüchtling gleich den  
anderen  
Die waren, die sind, die  
sein werden.*

Il participio passato «agglutinati», dal latino *gluten* ('colla'), viene reso da Hilde Domin con il participio «angeleimt» ('incollati'), mentre Celan decide di utilizzare non solo un participio, «angefügt» ('attaccato'), ma anche l'avverbio «nahtlos», ovvero 'senza cuciture', a sottolineare che l'agglutinazione è fusione, e non semplice incollaggio. L'aspetto dell'"agglutinare" che evidenzia Marschall von Bieberstein è invece l'essere «unlösbar» ('indivisibile'). In questo caso il traduttore non utilizza alcun participio. Killisch-Horn e Baader optano invece per il più semplice «geleimt», ricalcando la scelta di Domin. Si noti poi la volontà di sintesi di Paul Celan, che trasforma «I giorni del passato/e quelli che verranno» nel telegrafico «die Tage gestern/die Tage morgen» per poi nominalizzare con due lunghi complessi *Bindestrich-Komposita* entrambe le oggettive di Ungaretti («che siamo ancora in vita» e «che scorre sempre come sempre il vivere» divengono «das Noch-am-Leben-Sein» e «das Immer-und-Immer-Dahin des Lebens»). Il passo «Tale per nostra sorte/il viaggio che proseguo» innesca reazioni differenti nei traduttori, che traducono tutti «sorte» con «Geschick» fatta eccezione per Killisch-Horn/Baader, che scelgono «Los». «Il viaggio che proseguo» viene tradotto con «meine Reiseroute» ('il percorso del mio viaggio') da Domin, con

«meine Reise und Weiterreise» da Celan; Marschall von Bieberstein utilizza il verbo «weitergehen» («geht meine Reise weiter»), mentre Killisch-Horn e Baader mantengono la struttura dell'originale ungaricano inserendo anche in tedesco la relativa («die Reise die ich fortsetz»). Strategie non troppo differenti da quelle adottate per tradurre i versi «esumando, inventando / da capo a fondo il tempo»: in assenza di un gerundio, Domin utilizza il presente indicativo «grab ich aus und erfind ich / alle Zeit», al pari di Celan, sebbene Domin ometta di tradurre «da capo a fondo». Marschall von Bieberstein sceglie invece di rendere il verbo «inventando» con il semplice avverbio «neu» riferito ad «ausgraben». Killisch-Horn e Baader continuano nel tentativo di imitare il più possibile anche le strutture sintattiche ungaricane e pongono i due verbi al participio presente, costruzione tedesca che più si avvicina al gerundio italiano («Ausgrabend, neu erfindend, / vom Grund bis zum Scheitel die Zeit»).

## 6 CONCLUSIONE

La lingua poetica di Giuseppe Ungaretti pone, come abbiamo visto, sfide complesse per chiunque voglia volgere i suoi componimenti in un'altra lingua. L'uso altamente creativo delle collocazioni, l'accostamento di uno stile non raffinato a termini talora desueti e la difficoltà nell'avere un chiaro sguardo d'insieme delle architetture sintattiche, spesso acuita dalla mancanza di una punteggiatura funzionale a tale scopo, inducono i traduttori a uno sforzo di duplice natura: da una parte quello di colmare gli «spazi bianchi» e le ambiguità della lingua del poeta, dall'altra il tentativo di creare una sorta di «tedesco ungaricano». Se il primo intervento tende molto spesso a «disadattare» (e ancora più spesso a razionalizzare) i testi tradotti rispetto agli originali italiani, nel secondo gli esiti sono molto più produttivi, tanto in termini interlinguistici (arricchimento del tedesco grazie a tratti tipici dell'italiano), quanto in relazione alla possibilità di utilizzare le risorse morfologiche, flessive, compositive e semantiche del tedesco per ricreare il magnetico e ribelle italiano di Ungaretti.

Ripercorrendo la storia della ricezione delle poesie di Ungaretti nei paesi di lingua tedesca, accanto al dibattito puramente letterario, se ne snoda un altro basato sulle possibilità linguistiche di lettura dei suoi componimenti. Soprattutto nella prima e nella seconda fase della ricezione (dagli anni Trenta fino al 1960/61) pare di intravedere una fase di «studio», in cui i tentativi traduttivi tendono a disadattare i testi poetici ungaricani piegandoli alla normalizzazione (tra tutti, si pensi alla traduzione di *Mattina* da parte di Horst Rüdiger o alla «petrarchizzazione» proposta dalle versioni di Joseph Maurer). Si riscontra quindi una grande pluralità di voci che trovano spazio in riviste letterarie e in antologie dedicate alla letteratura straniera in generale, o a quella italiana in particolare.

L'apertura di un dibattito linguistico sulle possibilità di resa in tedesco della poesia di Giuseppe Ungaretti coincide però con la pubblicazione della raccolta *Gedichte*, edita da Suhrkamp nel 1961 (anticipata nel 1960 dal *Museum der modernen Poesie* curato sempre per Suhrkamp da Hans Magnus Enzensberger), per la traduzione di Ingeborg Bachmann. Il 1961 rappresenta l'inizio di un dialogo traduttivo tra scrittori, come appunto Ingeborg Bachmann, Hilde Domin, Paul Celan e (sebbene in anni molto più recenti) Christoph Wilhelm Aigner, e traduttori puri o accademici come Michael Marschall von Bieberstein, Hanno Helbling e Michael von Killisch-Horn insieme ad Ange-

lika Baader. Tutti si trovano a fare i conti con l'immaginifica, ambigua e anti-convenzionale lingua poetica di Ungaretti.

Se i poeti si sforzano di trovare un mezzo espressivo tutto tedesco per ricreare i mondi del poeta italiano, i traduttori e gli accademici tentano di restituire al lettore tedesco la parte più grande possibile della scrittura ungarettiana, in alcuni casi anche adattando la loro lingua alle esigenze stilistiche dell'originale.

In nessuno dei due filoni si assiste a un atteggiamento traduttivo prevalente e gli adattamenti o i disadattamenti provengono da scelte interpretative a cui i testi di Ungaretti spesso obbligano, o quantomeno invitano.

La traduzione di Ungaretti in tedesco, dunque, appare come un progetto in continuo divenire che parte da un'enorme costellazione di voci, riscritture (numerossime sono le *Nachdichtungen*), deformazioni, adattamenti e disadattamenti. Con le raccolte in volume il dibattito continua tra intellettuali, traduttori e poeti. E con l'evolvere del dibattito, evolve anche la consapevolezza dell'aspetto "estremo" dello stile ungarettiano, uno stile che coinvolge profondamente anche le lingue straniere in cui i componimenti del poeta italiano vengono tradotti.

Per quanto riguarda l'area di lingua tedesca, purtroppo, la discussione si è interrotta all'inizio degli anni Duemila: l'ultima traduzione delle poesie di Ungaretti è stata quella di Christoph Wilhelm Aigner, nel 2003. La lettura e rilettura in lingua tedesca di Giuseppe Ungaretti è dunque ferma da oltre vent'anni. Si attende che riprenda presto il confronto sui suoi testi, complessi ma fulminanti, sulle sue scelte linguistiche talora frastornanti, su quel suo «nulla d'inesauribile segreto».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BACHMANN, INGEBORG, *Werke*, Bd. I (1978), München/Zürich, Piper 2010.
- CELAN, PAUL, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1983.
- DI SANTO, GIULIA A., *Per sempre: Ungaretti nella traduzione di Ingeborg Bachmann e Paul Celan*, in *Un tremore di foglie. Scritti e studi in memoria di Anna Panicali*, a cura di ANDREA CSILLAGHY et al., Udine, Forum 2011, pp. 231-242.
- DOMIN, HILDE, *Gesammelte Gedichte* (1987), Frankfurt am Main, Fischer 1991.
- DRESSLER, STEPHANIE, *Giuseppe Ungaretti's Werk in deutscher Sprache*, Heidelberg, Winter 1997.
- GOLDONI, CARLO, *Raccolta di commedie scelte. Volume VI*, Livorno, Stamperia Vignozzi 1819.
- GOSENS, PETER, *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar*, Heidelberg, Winter 2000.
- KILLISCH-HORN, MICHAEL UND ANGELIKA BAADER, *Notizbuch Ungaretti*, München, Kirchheim 1991.
- KRISHNAMURTHY, RAMESH, «Collocations», in *Encyclopaedia of language and linguistics*, KEITH BROWN (ed.), vol. II, pp. 596-600.
- MAURER, JOSEPH, *Nuove versioni/Neue Versionen*, Bozen, Società Dante Alighieri 1950.
- Moderne Italienische Lyrik*, «Thema» 2, 1949/1950, pp. 37s.
- RENZI, LORENZO, GIAMPAOLO SALVI E ANNA CARDINALETTI (a cura di), *Grande Grammatica italiana di consultazione*, III voll., Bologna, Il Mulino 2001.
- RILKE, RAINER MARIA, *Das Buch der Bilder*, Berlin, Juncker 1902.
- RÜDIGER, HORST (a cura di), *Italienische Gedichte aus acht Jahrhunderten*, Bremen, Carl Schünemann 1958.
- STOCK, ERICH, *Novecento. Die italienische Literatur der Gegenwart*, Berlin, Junker & Dünnhaupt 1942.
- UNGARETTI, GIUSEPPE., *Italia; La madre; La preghiera; L'isola*, «Das Innere Reich» 6, 2, 1939, pp. 127s.; 187s.
- ID., *Epigrafe per un caduto della rivoluzione; aus dem poetischen Tagebuch (Giorno per Giorno)*, «Italien» 1, 1942/1943, pp. 100; 342.
- ID., *Pari a sé; Apollo; Natale*, «Italien» 2, 1943/1944, p. 263.
- ID., *Soldato; Commiato*, in «Literarische Revue» 2, 1948, pp. 196; 253.
- ID., *Soldato; Commiato*, «Literarische Revue» 3, 1948, p. 253.
- ID., *Gedichte*, «Das goldene Tor» 3, 1948, pp. 196; 253.
- ID., *L'angelo del povero*, «Literarische Revue» 4, 1949, p. 142.
- ID., *Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1961.
- ID., *Das Notizbuch des alten Mannes*, «Merkur» 16, 1962, H. 8 (H. 174, agosto), pp. 720-725.
- ID., *Aus dem 'Tagebuch eines alten Mannes'*, «Neue Deutsche Hefte» 11, 1964, H. 98, pp. 22-26.
- ID., *Ultimi cori per la terra promessa 8, 10-12, 18, 21, 26; Cantetto senza parole*, «Lyrische Hefte» 23, Okt. 1965, pp. 11-14.
- ID., *Das verheißene Land. Das Merkbuch des Alten*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1968.
- ID., *Freude der Schiffbrüche*, Berlin (Ost), Volk und Welt 1977.
- ID., *Ich suche ein unschuldiges Land. Gesammelte Gedichte*, München/Zürich, Piper 1988.

- ID., *Die Heiterkeit. L'allegria. Gedichte 1914-1919*, München/Wien, Hanser 1990.
- ID., *Vita d'un uomo. Ein Menschenleben. Werke in sechs Bänden*. Herausgegeben von Michael von Killisch-Horn und Angelika Baader, München, Kirchheim: Bd. 1 *L'allegria/Die Freude. Gedichte 1914-1934*, 1993; Bd. 2 *Sentimento del tempo/Zeitgefühl. Il dolore/Der Schmerz*, 1991; Bd. 3 *La terra promessa/Das verheißene Land. Un grido e paesaggi/Ein Schrei und Landschaften. Il taccuino del vecchio/Das Merkbuch des Alten. Apocalissi/Apokalypsen. Proverbi/Sprichwörter. Dialogo/Dialog. Nuove/Neue. Gedichte 1933-1970*, 1992.
- ID., *La terra promessa; Un grido e paesaggi; Il taccuino del vecchio; Apocalissi; Proverbi; Dialogo; Nuove. Gedichte 1933-1970*, München, Kirchheim 1992.
- ID., *Sentimento del tempo; Il dolore. Gedichte 1919-1946*, München, Kirchheim 1992.
- ID., *Die Freude und der Schmerz. Gedichte*. München, Kirchheim 1996.
- ID., *Die Wüste und weiter: Reise nach Etrurien: Reiseprosa 1923-1969*, München, Kirchheim 2001.
- ID., *Zeitspüren. Gedichte*, München, DVA 2003.
- ID., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori 2015 (2009).
- VASARI, RUGGERO (Hrsg.), *Junges Italien. Eine Anthologie der zeitgenössischen italienischen Dichtung*, Leipzig, Max Mohring 1934, p. 343 s.
- WÜHRL, PAUL-WOLFGANG (Hrsg.), *Italienische Gedichte des XX. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Insel 1962.



## PAROLE CHIAVE

Giuseppe Ungaretti; traduzione; poesia; lingua tedesca



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Giovanni Giri è ricercatore in Lingua, traduzione e linguistica tedesca presso l'Università degli Studi di Firenze. I suoi interessi di ricerca vertono soprattutto sulla traduzione e sulla linguistica letteraria. Nel 2021 ha pubblicato la monografia *Troni e scrivanie. Le prime traduzioni italiane della Metamorfosi di Franz Kafka* (Nuova Editrice Universitaria). Ha inoltre curato, insieme a Romina Vergari e Fernando Funari, i volumi *Agòn. Dialogo e conflitto nelle lingue, nelle culture e nelle letterature* (I libri di Emil 2023), *Tradurre la Commedia di Dante* (I libri di Emil 2024), *Tradurre Se questo è un uomo di Primo Levi* (DeriveApprodi University Books 2025) e, insieme a Sabrina Ballestracci, *Ortografia tedesca tra norma e stili* (tab edizioni 2025).

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIOVANNI GIRI, *(Un)gewolltes Aufbegehren. (Dis)adattamento linguistico nelle traduzioni tedesche di Giuseppe Ungaretti*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 24 (2025)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

