

Diacritica

Trimestrale indipendente fondato da Maria Panetta e Matteo Maria Quintiliani

Direttore responsabile: Domenico Renato Antonio Panetta

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (Sapienza Università di Roma: M-STO/05), Romana Andò (Sapienza Università di Roma: SPS/08), Lorenzo Arnone Sipari (Archivio Famiglia Sipari), Paolo Borioni (Sapienza Università di Roma: SPS/03), Claudia Carmina (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Daniela Carmosino (Università degli Studi della Campania “L. Vanvitelli”: L-FIL-LET/14), Riccardo Cepach (Museo Svevo e Museo Joyce di Trieste), Valerio Cordiner (Sapienza Università di Roma: L-LIN/03), Paolo D’Angelo (Università degli Studi di Roma Tre: M-FIL/04), Valeria Della Valle (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12), Alessandro Gaudio (ASN in 10/F2), Donatella La Monaca (Università degli Studi di Palermo: L-FIL-LET/11), Matteo Lefèvre (Università di Roma Tor Vergata: L-LIN/07), Marco Leone (Università del Salento: L-FIL-LET/10), Daniela Mangione (Università degli Studi di Padova: L-FIL-LET/10), Stefania Mazzone (Università degli Studi di Catania: SPS/02), Italo Pantani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/10), Giovanni Paoloni (Sapienza Università di Roma: M-STO/08), Ernesto Paolozzi (Università Suor Orsola Benincasa: M-FIL/06; 1954-2021), Giorgio Patrizi (Università degli Studi del Molise: L-FIL-LET/10), Rosalia Peluso (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01), Ugo Perolino (Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara: L-FIL-LET/11), Patricia Peterle (Universidade Federal de Santa Catarina: L-FIL-LET/10), Paolo Procaccioli (Università della Tuscia: L-FIL-LET/10), István Puskás (Università di Debrecen: L-FIL-LET/11), Giulio Savelli (RAI), Luca Seriani (Sapienza Università di Roma: L-FIL-LET/12; 1947-2022), Paolo Squillacioti (Istituto CNR-OVI Opera del Vocabolario Italiano: L-FIL-LET/09), Giuseppe Traina (Università degli Studi di Catania/Ragusa: L-FIL-LET/10), Sebastiano Triulzi (UNINETTUNO: L-FIL-LET/10), Renata Viti Cavaliere (Università di Napoli “Federico II”: M-FIL/01)

Comitato Editoriale:

Maria Panetta, Sebastiano Triulzi

Rivista telematica *open access* registrata presso il Tribunale di Roma il 31/12/2014, autorizzazione n. 278

Iscrizione ROC: n. 25307 - Codice CINECA: E230730

Periodico scientifico delle Aree 10, 11 e 14 ANVUR – Classe A in Critica letteraria e letterature comparate (10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido – Rappresentante legale: Salvatore Panetta

P. IVA: 17284251000 – Sede legale: via Tembien, 15 (00199 Roma)

Vicedirettrice: Maria Panetta

Redazione: Sandro de Nobile, Davide Esposito, Maria Panetta, Francesco Postorino, Francesco Rosetti

Consulenza editoriale: Rossana Cuffaro e Daniele Tonelli (Prontobollo Srl: www.prontobollo.it)

Webmaster: Daniele Buscioni – Sito web: www.diacritica.it – Codice ISSN: 2421-115X

Anno X, fasc. 1 (51), 15 marzo 2024, vol. II

a cura di Maria Panetta

Si ricorda che la licenza *Creative Commons CC BY-ND 4.0* adottata da «Diacritica» prevede che *«you are free to copy and redistribute the material in any medium or format for any purpose, even commercially, but you must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material. You may not apply legal terms or technological measures that legally restrict others from doing anything the license permits»*.

Indice

Editoriale

Dal Settecento ai giorni nostri, di Maria Panetta..... p. 11

Lecture critiche..... p. 13

Nicolò Mineo storiografo del Settecento letterario italiano, di Rosario Castelli..... pp. 15-26

Abstract: *The article examines that part of Nicolò Mineo's historiographic production specifically dedicated to eighteenth-century Italian authors and Enlightenment thought in order to show how it acts as a litmus test for a broader conception of the "profession" of the historian of literature and an idea of criticism that cannot disregard, especially in times of crisis, a "social", and therefore historical, approach to the literary fact. The need for a return to the historicisation of literature excludes, in the scholar's consideration, a return to classical historicism, rather it recalls the urgency of a return to a vision that aims at the "construction" of meaning from "an instance of globality and totality".*

Abstract: Il contributo prende in esame quella parte della produzione storiografica di Nicolò Mineo specificamente dedicata agli autori italiani del Settecento e al pensiero illuminista, per mostrare quanto essa si ponga come cartina di tornasole di una più ampia concezione del «mestiere» dello storico della letteratura e di un'idea della critica che non può prescindere, soprattutto nelle epoche di crisi, da un approccio "sociale", e quindi storico, al fatto letterario. La necessità di un ritorno alla storicizzazione della letteratura esclude, nella considerazione dello studioso, il ritorno allo storicismo classico; piuttosto, richiama l'urgenza del ritorno a una visione che si prefigga la «costruzione» del senso a partire da «un'istanza di globalità e totalità».

«Fratello amatissimo»: le lettere di Francesco Algarotti al fratello Bonomo, una rete tra Venezia e l'Europa, di Daniela Mangione..... pp. 27-37

Abstract: *With the opening of the project to publish the entire epistolary of Francesco Algarotti, which had been awaited since the early 1960s and was finally launched at the end of 2021 by a joint effort between the University of Padua and the University of Verona, the privileged relationship that the Venetian intellectual had with his brother is also illuminated in detail and clearly shows the breadth of the European network Francesco frequented, with Bonomo's constant proximity and complicity. The transcription of Trevisan letters currently available sent by Francesco to Bonomo and the subsequent publication in Nuova Biblioteca Manoscritta, in the Epistulae database and, in images, on Phaidra, the digital library of the University of Padua, makes it possible for all scholars to consult the corpus and allows to clarify the network of relationships, the library, the details of daily life and the emotional nuances of a great intellectual.*

Abstract: Con l'avvio del progetto di pubblicazione di tutto l'epistolario di Francesco Algarotti, atteso dai primi anni Sessanta del secolo scorso e finalmente varato alla fine del 2021 grazie a un progetto dell'Università degli Studi di Padova e dell'Università degli Studi di Verona, anche il privilegiato rapporto che l'intellettuale veneziano intrattenne con il proprio fratello è finalmente illuminato nel dettaglio, e mostra con chiarezza la vastità della rete europea che Francesco frequentava, con la vicinanza e la complicità costante di Bonomo. La trascrizione delle lettere trevigiane inviate da Francesco a Bonomo e la successiva pubblicazione in *Nuova Biblioteca Manoscritta*, nel database *Epistulae* e, in immagini, su *Phaidra*, la Biblioteca digitale dell'Università di Padova, rendono possibile a tutti gli studiosi la consultazione del *corpus*, e consentono di precisare la rete di relazioni, la biblioteca, i particolari della vita quotidiana, le sfumature affettive di un grande intellettuale dell'Europa dei Lumi.

Anatomie del corpo libero in Iran: note a margine della poesia di Forugh Farrokhzad, di Jessica Muller Castagliuolo..... pp. 38-55

Abstract: *Forugh Farrokhzad's unbridled voice seamlessly transforms into the written word, embodying an eternal quest for absolution of the body. Through verses pulsating with urgency, her expressions take form, resonating as a radiant, tumultuous, and profound plea for liberation. This essay scrutinizes the portrayal of the body in Forugh Farrokhzad's poetry, particularly in her landmark collection Another Birth (TavallodiDigar), which serves as a manifesto for Iranian poetic modernism. Unveiling the intricate interplay between self and the world, self and body, and self and void, it reveals an enduring theme: the fervent desire and intrinsic right to exist through the prism of poetry.*

Abstract: La voce libera di Forugh Farrokhzad transita alla scrittura da una mai definitiva assoluzione del corpo, dando forma ed espressione a versi di bruciante urgenza, da leggersi come una folgorante, agitata, cupa preghiera di liberazione. Questo saggio prende in esame le immagini del corpo nella lirica della poetessa persiana, che con la raccolta *Tavallodi digar* ('*Un'altra nascita*'), firma il manifesto del Modernismo poetico iraniano. Nel rapporto tra l'io e il mondo, tra l'io e il corpo e tra l'io e il vuoto, si sgretola un filo mai totalmente esaurito: il desiderio e il diritto di esistere attraverso e dentro la poesia.

Il romanzo come sistema complesso: Pastorale americana e Rayuela, di Chiara Muzio..... pp. 56-84

Abstract: *This contribution aims to provide an analysis of the structures and the actantial dynamics internal to two very important novels of the last century – Philip Roth's American Pastoral (1997) and Julio Cortázar's Rayuela (1963) – basing on complexity theories. From this point of view, the text is properly considered as a complex system within which every element is tightly connected to all others. After introducing complex systems mechanisms and having defined what is meant as complexity, we have introduced many scholars who have attempted yet to link narratological analysis to complexity theories, during the past years. Basing on best known examples (Sternberg, Ercolino, Carati, LeClair), this paper has observed how in both novels there are highly sophisticated structures opposed to a content that brings the whole novels into a level of complexity which is so high to touch nearly the edges of chaos. Finally, the developments of the basic dialectic order vs chaos inside American Pastoral and Rayuela has been valued, according to an innovative method capable to consider the high level of complexity which is part of the novel.*

Abstract: Il contributo mira a fornire un'analisi delle strutture e delle dinamiche attanziali interne a due importanti romanzi dello scorso secolo – *Pastorale americana* (1997) di Philip Roth e *Rayuela* (1963) di Julio Cortázar – alla luce delle teorie della complessità. In quest'ottica, dunque, il testo è considerato un vero e proprio sistema complesso all'interno del quale ogni elemento è indistricabilmente legato alle restanti parti. Dopo aver introdotto i meccanismi propri dei sistemi complessi e aver definito cosa si intende per complessità, sono stati illustrati molteplici casi di studiosi che, negli anni più recenti, hanno tentato di

coniugare l'analisi narratologica alle teorie della complessità. Sulla scorta di alcuni autorevoli teorici (Sternberg, Ercolino, Carati, LeClair) si è visto come in entrambi i romanzi analizzati vi sia, a fronte di una struttura sofisticatamente disposta, un contenuto che conduce l'insieme verso un livello di complessità che sfiora i limiti del caos. Sono stati infine osservati gli sviluppi in *Pastorale americana* e in *Rayuela* a partire dalla dialettica ordine/caos, secondo un approccio innovativo in grado di tener conto dell'alto grado di complessità propria della forma romanzo.

Storia dell'editoria..... p. 85

Il fascinoso incontro fra mondo lontani: note sulla letteratura giapponese e sulla sua ricezione in Occidente, di Marta Fieramonti..... pp. 87-120

Abstract: *This text aims to highlight the deep cultural bond that has developed over time between Japan and the West, focusing particularly on the literature of the Land of the Rising Sun and its assimilation and re-elaboration of Western literature. The essay begins with a brief but detailed analysis of the literary history of Japan: from the early verse compositions inspired by the fundamental encounter with Chinese culture, through the purely Japanese forms of writing developed during the Tokugawa period, to the literature of the Meiji period, a product of the encounter with the Western world. The work continues with an analysis of the mutual influence between Japan and the European world, citing examples such as the fashion of japonisme born in France or the great fascination generated by contact with Japanese literature and art in artists such as Vincent Van Gogh or Gabriele d'Annunzio. The final part of the paper focuses on Japanese literature between the 19th and 20th centuries, emphasizing three authors in particular, each representing a different approach to Western cultural influences: Natsume Sōseki, Jun'ichiro Tanizaki, and Kawabata Yasunari. Special attention will be given to the latter, the first Japanese winner of the Nobel Prize and one of the most influential authors in 20th-century literature.*

Abstract: Questo testo si propone di mettere in luce il profondo legame culturale creatosi nel tempo tra Giappone e Occidente, concentrandosi particolarmente sulla letteratura del Sol Levante e sulla sua assimilazione e rielaborazione di quella occidentale. Si parte da una breve ma dettagliata analisi della storia letteraria del Giappone: dai primi componimenti in versi ispirati dal fondamentale incontro con la cultura cinese, passando poi per le forme di scrittura prettamente giapponesi sviluppatesi durante il periodo dei Tokugawa, fino alla letteratura del periodo Meiji, figlia dell'incontro con il mondo occidentale. Il lavoro prosegue successivamente nell'analisi della reciproca influenza tra Giappone e mondo europeo, portando come esempio la moda della *japoniserie* nata in Francia o la grande fascinazione generata dal contatto con la letteratura e l'arte nipponica in artisti come Vincent Van Gogh o Gabriele d'Annunzio. La parte finale dell'elaborato si concentra sulla letteratura giapponese a cavallo tra '800 e '900, ponendo l'accento su tre autori in particolare, portatori di tre approcci differenti verso le influenze culturali occidentali: Natsume Sōseki, Jun'ichiro Tanizaki e Kawabata Yasunari. Particolare attenzione verrà dedicata a quest'ultimo, primo vincitore nipponico del premio Nobel nonché uno degli autori più influenti nella letteratura del '900.

La voce ribelle degli anni '80: il Cyberpunk, di Simone Pitti..... pp. 121-163

Abstract: *The following text proposes an analysis of the Cyberpunk phenomenon, which emerged in the 1980s and is currently experiencing a new period of revival. The study begins with the historical framework within which the movement originated, with particular attention to the situation in the United States, the birthplace of Cyberpunk. Subsequently, the literary landscape of the time will be analyzed, focusing on the debate surrounding Postmodernism and referring to two opposing philosophical positions, those of Habermas and Lyotard, which are fundamental for fully understanding the literature of the time. After a brief introduction to the Mirrorshades manifesto, the analysis will delve into the heart of the matter in the*

next section, where the various sources of Cyberpunk will be studied, especially New Wave science fiction, but also the world of cinema and comics with Blade Runner and The Incal. Finally, attention will be paid to the spread of the movement, which occurred worldwide, especially thanks to the important work carried out by the numerous active magazines in the sector.

Abstract: L'articolo propone un'analisi del fenomeno Cyberpunk, esploso negli anni Ottanta e che oggi sta vivendo un nuovo periodo di rinascita. Lo studio parte dal quadro storico entro il quale il movimento nasce, con particolare attenzione alla situazione negli Stati Uniti, paese di origine del Cyberpunk. Successivamente viene preso in analisi il panorama letterario dell'epoca, concentrando l'attenzione sul dibattito attorno al Postmodernismo, facendo riferimento a due posizioni filosofiche opposte, quella di Habermas e Lyotard, fondamentali per comprendere a pieno la letteratura, e non solo, dell'epoca. Dopo una breve introduzione del manifesto *Mirrorshades*, l'analisi entra nel vivo nella parte successiva, dove vengono studiate le varie fonti del Cyberpunk, soprattutto la fantascienza della *New Wave*, ma anche il mondo del cinema e del fumetto con *Blade Runner* e *L'Incal*. In chiusura viene posta attenzione alla diffusione del movimento, avvenuta in tutto il mondo industrializzato soprattutto grazie all'importante lavoro portato avanti dalle numerose riviste attive nel settore.

Strumenti..... p. 165

PROFILI

Un ritratto di Franco Maticotta tra poesie, amicizie e inediti, di Riccardo Renzi..... pp. 167-194

Abstract: *This work intends to investigate the work of the Fermo intellectual Franco Maticotta, highlighting in particular the poet's early works, those that received the greatest response from national critics. The work also investigates biographical aspects of Maticotta, from the relationship with Sibilla Aleramo to that with the group of young intellectuals from Fermo, first and foremost Alvaro Valentini. Ample space is then left to unpublished letters, both from Maticotta and from Fermo intellectuals in which Maticotta's work is discussed. The work seeks to understand the real impact of Maticotta's work at a local level, but above all at a national level.*

Abstract: Il presente lavoro intende indagare l'opera dell'intellettuale fermano Franco Maticotta, andando a mettere in luce in particolare le opere giovanili del poeta, quelle che hanno avuto maggior risposta dalla critica nazionale. Nel lavoro si vanno a indagare anche aspetti biografici di Maticotta, dal rapporto con Sibilla Aleramo a quello con il gruppo di giovani intellettuali fermani, Alvaro Valentini *in primis*. Largo spazio è poi lasciato agli inediti epistolari, sia maticottiani sia di intellettuali fermani, nei quali si parla dell'opera di Maticotta. Il lavoro cerca di comprendere il reale impatto avuto dall'opera maticottiana a livello locale, ma soprattutto a livello nazionale.

Recensioni..... p. 195

Ida Merello, *Breve storia della letteratura francese* (Einaudi 2023), di Giuseppe Candela..... pp. 197-201

Pierluigi Mascaro, *I cerchi nell'acqua* (La Rondine 2023), di Luca Castelli..... pp. 202-203

Francesco Procopio, *I canti del Canonico* (Laruffa Editore 2023), di Carmine Chiodo..... pp. 204-206

Giusi Verbaro, *Marta* (Lebeg 2021), di Salvatore Jacopetta..... pp. 207-210

Contatti **p. 211**

Gerenza **p. 213**

Editoriale

Dal Settecento ai giorni nostri

di Maria Panetta

Giunta al suo decimo anno, per la prima volta «Diacritica» raddoppia anche in occasione del primo numero dell'annata, che finora è sempre stato dedicato esclusivamente a Benedetto Croce, in coincidenza con la data del suo giorno di nascita, il 25 febbraio.

La congiuntura ci è parsa particolarmente favorevole, essendo pervenuti in redazione una serie di pregevoli contributi che ci permettono di spaziare dal secolo dei Lumi fino ad affrontare temi di stringente attualità quali quello della resistenza delle donne iraniane anche attraverso la poesia o quello delle teorie della complessità applicate al sistema-romanzo (e, dunque, dei rapporti sempre più stretti fra discipline scientifiche e umanistiche). E anche questioni inerenti all'evoluzione del mercato editoriale, quali quella della ricezione della letteratura giapponese in Occidente o quella della storia del fenomeno Cyberpunk e dei suoi sviluppi, anche alla luce delle recentissime e vertiginose accelerazioni nel progresso dell'Intelligenza Artificiale, con i delicati dibattiti che inevitabilmente stanno provocando a causa delle implicazioni antropologiche, socio-economiche e morali che la rapidissima crescita dell'AI comporta.

Ci è parsa, dunque, un'ottima occasione per inaugurare un nuovo spazio che «Diacritica» dedicherà annualmente a saggi che non partecipano a Call for paper da noi lanciate: ancora una volta e sempre, un altro spazio di Libertà.

Letture critiche

In questa sezione vengono accolti contributi originali, che delineino e analizzino figure e opere della contemporaneità letteraria o gettino nuova luce su autori, questioni e testi (non solo italiani) già studiati in passato, avvalendosi della bibliografia più recente o ponendo nuovi interrogativi in relazione a diversi ambiti d'indagine: alla ricerca di prospettive di analisi sinora trascurate e di itinerari critici mai battuti, e con un'apertura all'attualità, alla comparatistica e all'interdisciplinarietà.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/C, 11/C, 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

L-FIL-LET/10: Letteratura italiana

L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea

L-FIL-LET/12: Linguistica italiana

L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana

L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

L-ART/06: Cinema, fotografia e televisione

L-ART/07: Musicologia e storia della musica

M-FIL/01: Filosofia teoretica

M-FIL/03: Filosofia morale

M-FIL/04: Estetica

M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

M-FIL/06: Storia della filosofia

M-STO/05: Storia della scienza e delle tecniche

SPS/01: Filosofia politica

*Nicolò Mineo storiografo
del Settecento letterario italiano*

Il recente convegno internazionale di studi su Nicolò Mineo¹, professore emerito di Letteratura italiana dell'Università di Catania, ha visto studiosi di almeno tre generazioni confrontarsi sul suo fondamentale contributo di storico e critico della letteratura italiana. Tre generazioni: è da queste che vale la pena prendere le mosse per una riflessione che ha molto a che vedere con l'idea di Settecento che emerge dalla cospicua messe di scritti dedicati dallo studioso al secolo dei Lumi e in cui il discorso s'incardina proprio sulla questione delle generazioni intellettuali², tanto degli scrittori che dei critici, e percorre come una falda acquifera tutto il terreno che sta sotto la concezione che Mineo ebbe della cultura e della letteratura illuministica. L'idea, cioè, di una storia "generazionale", mai tentata in modo organico e generale

¹ Nicolò Mineo, *storico e critico della letteratura italiana*, Catania, 29 febbraio e 1° marzo 2024. Al convegno, che ha preso in esame la ricca produzione critica dedicata a Dante come alla modernità, hanno preso parte R. Caputo, B. Pinchard, T. Klinkert, P. Guaragnella, G. M. Anselmi, B. Alfonzetti, S. Tatti, G. Ruozi, oltre alle colleghe e colleghi catanesi G. Alfieri, R. Castelli, S. Cristaldi, A. Manganaro, M. Paino, G. Savoca, G. Traina e agli allievi S. Italia e C. Tramontana. Nato ad Alcamo nel 1934, è stato professore di Letteratura italiana nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania e preside per molti anni della stessa nonché presidente del Comitato Scientifico della Fondazione Verga. Dal 2010 fu professore emerito; è venuto a mancare nel febbraio 2023.

² Numerosi sono i contributi dedicati dallo studioso alla letteratura e al pensiero nell'Età dei Lumi; volendone ricostruire lo specifico itinerario critico, occorrerebbe prendere le mosse dai primi studi dedicati al pensiero politico di Foscolo (in U. FOSCOLO, *Antologia del pensiero politico*, Catania, Musumeci, 1970) cui seguiranno altre indagini che allargheranno lo spettro degli interessi e della delimitazione storica del tema (*Letterati e politica tra Rivoluzione e Risorgimento*, Catania, Giannotta, 1974; *Ludovico Di Breme: le "fluttuazioni" del pensiero e la "rabbia geometrica del cuore*, in *Atti del Convegno Piemonte e letteratura 1789-1870*, San Salvatore Monferrato, 15-17 ottobre 1981, a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato, Regione Piemonte 1982, pp. 395-436; *Gasparo Gozzi e il lavoro di scrittore*, in *Gasparo Gozzi. Il lavoro di un intellettuale nel Settecento veneziano*. Atti del convegno Venezia-Pordenone, 4-6 dicembre 1986, a cura di I. Crotti e R. Ricorda, Padova, Editrice Antenore 1989, pp. 133-46). Gli anni Novanta saranno quelli in cui prenderanno forma i saggi su Domenico Tempio, tra i maggiori autori siciliani del Settecento (*Tempio: La Carestia tra intenzioni e contraddizioni*, in «Le Forme e la Storia», n. s., II, 1990, pp. 90-120, poi ampliato in «Rivista di studi napoleonici», nn. 1-2, XXIX, 1992, pp. 257-81, poi rivisto col titolo *Aristocrazia, borghesia e plebe nella Carestia di Domenico Tempio*, in *Domenico Tempio e l'Illuminismo in Sicilia*. Atti del Convegno di studi, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, Catania 3-4-5 dicembre 1990, Palermo, Palumbo, 1991, pp. 97-116; *Rivoluzione francese e letteratura in Sicilia sino a Tempio*, in *Ripensare la Rivoluzione francese. Gli echi in Sicilia*, a cura di G. Milazzo e C. Torrisi, Caltanissetta-Roma, Sciascia 1991, pp. 121-73).

eppure foriera di chissà quali intriganti e rivelatori sviluppi, e di una critica che proceda verso una sorta di storicismo dialettico e relativistico che è un superamento di quello tradizionale di marca hegeliana e il cui fine è quello di restituirci un quadro complessivo in cui sintetizzare prospettive diacroniche e sincroniche, svolgimenti e compresenze, differenze e omologie, in una prospettiva che aspiri sempre ad essere la più ampia possibile.

Di un «appello al ritorno alla storia» si era fatto interprete in più occasioni come «via, per la letteratura appunto, a un recupero di presenza e di significato»³ ed è un progetto «umanistico» che si fonda sull'idea stessa di un'«attualità dell'illuminismo» come pensiero che «sappia e voglia nuovamente essere totalizzante» e in cui «il campo delle contraddizioni è generale e *strutturale*, cioè coincide con le visioni del mondo e si lega agli assetti e agli interessi socio-economici e politici».

Mineo si pone questo problema già al momento della tesi di laurea con Carlo Graber, dedicata allo studio degli influssi romantici nell'opera di Carducci:

Non mi sembrava produttivo condurre la ricerca solo a un livello sincronico, per nuclei tematici e motivi e stilemi, e insieme per raccolte.

Intrapresi una via, non subito accolta dallo stesso relatore, consistente nell'analisi diacronica dei singoli testi poetici e critici disaggregati rispetto alle raccolte e ai volumi e studiati, in rapporto all'istanza di ricerca proposta, nella effettiva processualità del loro farsi. La ricomposizione sincronica veniva successivamente e si avvaleva dei risultati del primo tipo di analisi. Il processo di storicizzazione risultava meglio fondato e decisamente produttivo di nuovi risultati. Mi portò infatti a una tesi conclusiva che negava la proposta. La non romanticità cioè, in senso rigorosamente categoriale, della poesia carducciana, e non per la sua «classicità», ma perché riflesso e coscienza di un altro tempo e di un'altra cultura. Anche se non fu trascurata la via, che sarebbe stata allora in qualche misura anticipatrice, se teoricamente fondata, dei confronti di temi e motivi: *l'interdiscorsività*⁴.

Non lo convinceva la distinzione tra «critica» e «storiografia letteraria», «fondata sull'attribuzione alla prima della funzione interpretativa e del giudizio, alla

³ Cfr. N. MINEO, *Della letteratura, della critica e dello studio "storico" della letteratura*, in «Le Forme e la Storia», n. s., I, 2008, nn. 1-2, pp. 713-40.

⁴ N. MINEO, *Il mio percorso storico-critico. Una vita allo specchio*, in «Sicilorum Gymnasium», n. s., a. LVIII-LXI (2005-2008), Studi in onore di Nicolò Mineo, to. I, p. 14.

seconda della catalogazione e della descrizione dei fatti letterari» e che, sulla scorta della lezione di Settembrini e De Sanctis, gli faceva considerare arbitraria «una critica senza storia, senza storia generale e senza storia della letteratura»⁵.

È un'idea forte perché fa del problema del Settecento anche lo spunto per affrontare la questione della critica e di come fare, attraverso essa, la storia della letteratura, mantenendo cioè un approccio “sociale” al fatto letterario, cui Mineo rimase sempre fedele, nel debito che egli contrasse verso due dei suoi modelli più autorevoli, vale a dire Antonio Gramsci⁶, per l'articolazione della critica sui tre livelli della politica, della cultura e della letteratura, tra loro interconnessi ma non sovrapponibili, e Luigi Russo⁷ che, come Gramsci e in reazione a Benedetto Croce, tracciava la via dello storicismo critico che Natalino Sapegno e Walter Binni per primi porteranno avanti. È significativo come atteggiamento, in un momento storico in cui la critica si ammalava di tautologiche semiopatie e molti studiosi slittavano entusiasticamente, con una nutrita attrezzistica di inessenziali tecnicismi, verso metafisici travisamenti del senso, trascinandosi appresso anche i loro allievi obbligati a sterili ginnastiche para-matematiche o para-geometriche, che prendevano di volta in volta i nomi di strutturalismo, decostruzionismo, semiotica e così via. Mineo, al contrario, distillava centinaia di pagine di studi sul Settecento e l'Ottocento, oltre quelle ben note su Dante, lasciando ad altri il tempo di smaltire le loro sbornie ermeneutiche, forte in ciò di un'idea cui restare sempre fedele, vale a dire la collaudata formula del «primato del significato e della trascendenza», enunciata per

⁵ *Della letteratura, della critica e dello studio “storico” della letteratura*, op. cit., p. 715.

⁶ Ne indica i lasciti intellettuali sulla sua formazione in *Appunti sull'intellettuale e il “nazional popolare” nei Quaderni del Carcere*, in *Gramsci e la formazione dell'uomo. Itinerari educativi per una cultura progressista*, a cura di S. Salmeri e R. S. Pignato, Acireale-Roma, Bonanno, 2008, pp. 29-41.

⁷ Del critico scrisse la voce *Luigi Russo*, in *Novecento siciliano*, a cura di G. Caponetto, S. Collura, S. Rossi, M. Verdirame, Catania, Tifeo, 1986, pp. 108-19; poi in *Letteratura in Sicilia* (con postfazione di G. Giarrizzo), Catania, Tringale editore, 1988; poi con modifiche, col titolo *Per la storia di un grande intellettuale siciliano: Luigi Russo*, in *Grandi siciliani. Tre millenni di civiltà*, Catania, Maimone, 1992, pp. 437-42. Ma si veda anche l'intervento su *Vita e disciplina militare di Luigi Russo*, in *Luigi Russo. Dalle trincee del Carso alla Scuola Militare di Caserta*, supplemento del n. 3 (marzo) 1993 di «Quadrante», pp. 18-25 e “*Nascita di uomini democratici*”: *Luigi Russo e l'interpretazione “polemica” del Verga*, in «Le Forme e la Storia», n. s., V (1992), 2, pp. 1-50, poi ripreso e ampliato in *Luigi Russo. Un'idea di letteratura a confronto*. Atti del convegno nazionale di Caltanissetta e Delia 15-18 ottobre 1992, a cura di N. Mineo, Caltanissetta, Sciascia, 1977, pp. 15-16, 279-338.

la prima volta all'inizio degli anni Novanta⁸. Una formula, questa, di derivazione illuministica, in qualche modo ripresa da Manzoni, riassumibile nel principio dell'interrelazione della conoscenza e della prassi ai vari livelli del reale. Da ciò derivava un'idea della letteratura che dava relativa priorità, almeno nelle sue primarie intenzioni, e senza perciò escluderli, al significato, al messaggio, al contenuto rispetto al significante, ai tecnicismi, al dettaglio irrelato, e che riconosceva nella capacità della letteratura di risalire, per una via storica, al modello o all'*exemplum* la sua marcia in più, al di là di compiaciute mode neo formalistiche ed estetizzanti che spesso rischiano di far perdere il contatto con la realtà.

Qual era allora il modello? Non è difficile capirlo: è lo scrittore che sa coniugare *ethos* e impegno nelle loro accezioni più ampie. È Dante, dal suo *tout se tient* discende il resto. Tutta la produzione critica di Mineo è, in questo senso, un risalire all'indietro, un'operazione con cui si fa cortocircuitare il passato col presente, si cerca un punto di saldatura in cui gli estremi si tocchino.

Per usare le parole di un autore a lui caro e che fu oggetto di studio già a partire dalla sua tesi di perfezionamento nella Scuola Normale Superiore di Pisa, potremmo dire che «scrivere un libro è men che niente / se il libro fatto non rifà la gente»; la saggezza del vecchio Giuseppe Giusti⁹ è quanto mai attuale in un'epoca di diluvi cartacei in cui i libri hanno una durata di poco superiore a quella dei quotidiani e in cui le opere che resistono e riescono a «rifare la gente» sono ben poche, anche quando potenti risultano gli strumenti di diffusione di cui si avvalgono.

⁸ Cfr. N. MINEO, *Primato del significato e trascendenza*, in «Il Ponte» (inchiesta *Cos'è oggi la letteratura*), XI-VII, 1991, pp. 103-10, ripresa quasi dieci anni più tardi nell'articolo *Cercate il primato della trascendenza e del significato*, in «Stilos», 24 ottobre 2000, pp. 3-5.

⁹ A Giusti risalgono i primi interessi coltivati durante la formazione presso la scuola di specializzazione della Normale di Pisa; cfr. *Nuovi inediti del Giusti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, vol. XXVII, 1958, ff. I-II, pp. 23-71; *Coscienza artistica di Giuseppe Giusti*, in «Sicilorum Gymnasium», n.s., XXI, n. 1, genn.-giugno 1968, pp. 1-37; [con G. Nicastro] *G. Giusti e il teatro del primo Ottocento*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, dir. da C. Muscetta, Roma-Bari, Laterza, 1976, 4^a ristampa 1985; *Giuseppe Giusti: nascita di un poeta satirico*, in *Annuario 1951-52 – 1981-82* del Liceo Ginnasio statale «Mario Rapisardi» di Paternò, Paternò 1982, pp. 57-81; *La poesia di Giuseppe Giusti*, in *Giuseppe Giusti. Il tempo e i luoghi*, a cura di M. Bossi e M. Branca, Firenze, Olschki, 1999, pp. 153-74, poi con modifiche in *Studi di filologia e letteratura italiana in onore di Gianvito Resta*, a cura di V. Masiello, Roma, Salerno, 2000, to. II, pp. 879-904; *Teatralità implicita negli Scherzi di Giuseppe Giusti*, in «Moderna», III, 1 (2001), pp. 81-94.

Lo si coglie chiaramente nell'ampia monografia *Cultura e letteratura del Settecento e Illuminismo in Italia* che raccoglie la maggior parte degli studi dedicati da Mineo al secolo dei Lumi, nata in un contesto accademico, e perciò da alcuni considerata quasi un'opera di nicchia, ma punto di riferimento per gli studi sul pensiero e la letteratura del Settecento¹⁰. Intanto perché era un libro che affrontava in prospettiva totalizzante quasi tutti gli ambiti che investono la trattazione della cultura illuministica (dalla religione alla conoscenza scientifica, dalla politica e dal rapporto con i governi ai problemi della riforma e della rivoluzione). E lo faceva a partire dalla questione principale che è anche la più controversa, quella cioè della periodizzazione di un secolo che si potrebbe definire "lungo" e che parte dal rinnovamento in senso stretto dei primi decenni del Settecento per proseguire con gli esordi dell'Illuminismo negli anni Quaranta, il primo assolutismo illuminato e la grande stagione degli anni Cinquanta e Sessanta, l'assolutismo illuminato e l'Illuminismo tra apogeo e riflusso e infine la crisi tra anni Settanta e Novanta, con una leggera sfasatura, in direzione di una retrodatazione e in relazione, ovviamente, ai fatti letterari, rispetto alla scansione che ne dava Franco Venturi nel suo *Settecento riformatore*.

La questione della periodizzazione implica già un problema di interpretazione e di valutazione del fenomeno e deve tener conto del problema del rapporto tra storia e geografia e della mobilità degli intellettuali. Problema che si complica nel momento in cui entrano in campo anche i concetti storiografici di neoclassicismo e preromanticismo. Il quadro è articolato perché quello della cultura illuministica fu un laboratorio sperimentale in cui è fin troppo evidente il numero altissimo di personalità, anche non di prima grandezza, che riuscirono nella difficile opera di orientare gusti e pensieri. Ricostruirne la mappa è quanto meno arduo, ma il quadro che emerge è quello fervido di una letteratura che si sviluppa attraverso un'estrema varietà di forme: dalla prosa narrativa, memorialistica e odeporica – che tanto

¹⁰ N. MINEO, *Cultura e letteratura del Settecento e Illuminismo in Italia*, in «Quaderni del Dipartimento di Filologia moderna» di Catania, pp. 374, presentata come «prima redazione, conclusa nel 1997, di una più ampia monografia» che vedrà la luce quasi quindici anni più tardi; cfr. *Cultura e illuminismo: la letteratura nell'Italia del Settecento*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, pp. 342.

contribuirono al rinnovamento del linguaggio – al costituirsi di una critica militante che rendeva imprescindibile il rapporto dell'autore con l'orizzonte di una ricezione sempre più allargata, dagli studi eruditi che scardinano immobilismi critici secolari alla poesia didascalica, satirica e libertina.

Certo, all'interno di un panorama così ampio e articolato, alcune figure hanno pure la centralità che uno studioso inevitabilmente accorda loro e sarebbe quasi intuitivo, per chi conosce l'itinerario critico di Mineo, pensare a quelli su cui più diffusamente si è soffermato, nell'arco della sua attività critica, come Foscolo¹¹ o Alfieri¹², quest'ultimo elevato al ruolo di vessillifero della modernità, di autore rivoluzionario che scavalca le barricate tra Settecento razionalista e Romanticismo. Oppure Monti¹³, per cui occorrerebbe una trattazione a sé stante per lo sforzo di

¹¹ Oltre alla citata *Antologia del pensiero politico*, cfr. U. FOSCOLO, vol. I, *Dagli esordi ai Sepolcri*, Catania, Giannotta, 1976; *Da Foscolo all'età della Restaurazione* [con A. Marinari], Roma-Bari, Laterza, 1977, II ed. 1989); *Foscolo e la riscoperta di Dante*, in «Le Forme e la Storia», n. s., VIII (1996), pp. 69-87; poi in «Siculorum Gymnasium», *Studi in ricordo di Rosario Contarino*, XLVIII (genn.-dic. 1995), pp. 301-19, poi ampliato in *Pour Dante. Dante et l'Apocalypse, Lectures humanistes de Dante*, dir. de B. Pinchard, avec la collaboration de Ch. Trottmann, Paris, Honoré Champion éditeur, 2001, pp. 429-446; *Per un'analisi della struttura intertestuale del 'primo tempo' dei Sepolcri*, in «Moderna», V, 1 (2003), pp. 43-59; *Progetto e scacco nel romanzo da Rousseau a Foscolo*, in *Illusione. Atti del primo colloquio di Letteratura italiana*, Napoli 7-9 ottobre 2004, a cura di S. Zoppi Garampi, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, Napoli, CUEN, 2006, pp. 255-76 e soprattutto la monografia *Foscolo*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2012, pp. 303.

¹² *Per una storia dell'Antigone di Alfieri*, in *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*. Atti del convegno internazionale, San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre 1983, Torino, Bona, 1985, pp. 195-204; *I significati della Mirra*, in *Istituzioni culturali e sceniche nell'età delle riforme*. Atti del convegno di Catania, 11-12 aprile 1985, Milano, Franco Angeli, 1987, pp. 147-77; *Per una rilettura del teatro tragico alfieriano*, in «Annali alfieriani», V, 1994, pp. 43-63; *Vittorio Alfieri nella crisi dell'antico regime*, in *Alfieri e il suo tempo*. Atti del convegno internazionale, Torino-Asti, 29 novembre-1° dicembre 2001, a cura di M. Cerreti, M. Corsi, B. Danna, Firenze, Olschki, 2003, pp. 407-44; *Oreste*, in «La rassegna della letteratura italiana», luglio-dicembre 2003, pp. 499-523; *La tragedia alfieriana nella critica tra le due guerre*, in *Vittorio Alfieri nella critica novecentesca*. Atti del convegno nazionale di studi, Catania 29-30 novembre 2002, a cura di N. Mineo e M. Verdirame, Catania, Officina Carta, 2005, pp. 3-42; *Per Alfieri europeo*, in *Studi di letteratura italiana per Vito Masiello*, a cura di P. Guaragnella e M. Santagata, Roma-Bari, Laterza, 2006, vol. I, pp. 973-90; *Alfieri e l'idea di tragedia. Una poetica in progress*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Barberi Squarotti*, vol. II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 1176-95 e soprattutto la monografia *Alfieri e la crisi europea*, Milano, Angeli, 2012, pp. 213.

¹³ Cfr. N. MINEO, *L'Europa, il Risorgimento e lo Stato unitario: società e letteratura, ideologi e letterati tra rivoluzione e restaurazione; La carriera di Vincenzo Monti*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, dir. da C. Muscetta, vol. VII, to. 1, *Il primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, pp. 1-74, poi in volume autonomo, col titolo *Cultura e letteratura dell'Ottocento e l'età napoleonica*, ivi 1977, II ed., ivi, 1991; *Vincenzo Monti. La ricerca del sublime e il tempo della rivoluzione*, Pisa, Giardini, 1992, pp. 159; *Il Caio Gracco del Monti e la rivoluzione*, in *Studi in onore di Antonio Piromalli*, to. II, *Da Dante al secondo Ottocento*, Università degli studi di Cassino, a cura di T. Iermano e T. Scappaticci, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994, pp. 460-82 e *La carriera di Vincenzo Monti nella testimonianza delle lettere: tra Cispadana e Cisalpina*, in *Vincenzo*

sottrarlo alle secche di una tradizionale lettura ideologica, problematizzandola nei termini del rapporto Neoclassicismo-Illuminismo, a dimostrazione di come Mineo fosse studioso che nel monaco cerca l'anima piuttosto che guardare l'abito.

È sull'equilibrio trattatistico che si gioca la partita dei valori che permette, così, di dare rilievo ad altre *auctoritates*. Su tutte spicca, secondo me, quella di Pietro Giannone, autore di quell'*Istoria civile del regno di Napoli* (1723) che rappresenterà un modello per Voltaire come per altri grandi storici dell'*Aufklärung* tedesca; personalità appassionatamente difesa da Giovanni Gentile e Croce, ma di cui daranno lettura più complessa, negli anni Sessanta-Settanta del Novecento, intellettuali come Pietro Gobetti o Adolfo Omodeo, nel momento in cui andranno a definire il rapporto di Giannone con la crisi della coscienza europea.

Ben conosciuta era la caccia che la curia romana diede all'uomo, fatto espellere da Venezia, inseguito da tutte le Inquisizioni, protetto da Muratori, stanato da Ginevra con l'inganno e la complicità dei Savoia. Legato a un senso laico del futuro, a un impegno per le generazioni a venire, scrisse fra Vienna, Venezia e Ginevra un testo – il *Triregno* – che contiene quasi tutte le metafore del secolo dei Lumi, abbandonando in tal modo la chiave giurisdizionalistica per misurarsi con una grande cultura europea, che andava da Spinoza a Toland, dal libertinismo al libero pensiero, a quello che con efficace stereotipo è stato poi definito «illuminismo radicale».

Ecco l'altro grande motivo che percorre la lettura del Settecento di Mineo, cioè la prospettiva europeistica, all'interno della quale fissare la centralità dell'Italia con le proprie aree di elaborazione intellettuale. Un discorso che gli storici fanno nei termini della «mondializzazione» del Settecento in chiave economica, tecnologica e di mercato, mentre Mineo sposta sul terreno del ceto intellettuale, dell'ambiente riformatore, dei rapporti con la tradizione giurisdizionalistica e con l'associazionismo settario, in cui spicca la massoneria.

Il valore del raccordo cosmopolita fra culture, scienze, stampa, politica di cambiamento del secolo dei lumi si dimostrerebbe da sé anche solo pensando al fatto che in quel secolo esistettero periodici e gazzette, a Firenze e Venezia, che si intitolavano “Notizie del mondo”. Chiedersi in che misura l’area italiana avesse elaborato autonomamente le idee del comune mondo dei lumi, precisare l’apporto che i singoli centri della penisola, a partire da Napoli, diedero a quella civiltà, significa anche combattere il pregiudizio – radicato nella storiografia italiana quanto meno fino alla Seconda guerra mondiale – che valesse la pena di studiare il Settecento soltanto in quanto anticamera dell’Ottocento, e sottrarre così agli emuli e ai vessilliferi di quella tesi l’interpretazione dell’Illuminismo come di un precoce Risorgimento nazionale. Laddove tutta la seconda metà del secolo, in Italia, dopo la pace di Aquisgrana del ’48 e con l’inizio della grande stagione dell’assolutismo illuminato, rappresenterà il recupero di un discorso proprio e maturo della cultura politica italiana, nel quadro di un suo rientro non subalterno nei circuiti intellettuali europei.

È quindi sull’ampio ventaglio dei temi coinvolti che ci si può interrogare, e quasi tutti quelli accolti dalla tradizionale e consolidata storiografia illuministica furono affrontati dallo studioso: il rapporto tra Illuminismo e riformismo – anzi, “riformismi”, dal momento che lo sforzo dei rinnovatori investì molti campi della vita civile; il rapporto con la tradizione giurisdizionalistica e il giansenismo; il rapporto che Illuminismo e rivoluzione ebbero con la massoneria e il suo essere una forma pervasiva della socialità intellettuale, capace di attraversare tutte le frontiere, rompendo così la barriera tra l’Illuminismo dei *philosophes* e quello “popolare”; il problema dell’organizzazione del sapere e della classificazione delle scienze, centrale tanto per gli enciclopedisti come per gli *idéologues*; il problema del rapporto fra filosofia e scienza, e in particolare del giudizio su Newton (in Francia neanche Ampère e poi Comte riuscirono a togliere alla scienza newtoniana il suo primato; diversamente in Germania, dove la critica del quadro filosofico in cui si muovevano Locke, Newton e i *philosophes* divenne critica della scienza newtoniana e del suo valore conoscitivo, a vantaggio del sapere speculativo elaborato dalla filosofia); la

battaglia per l'umanizzazione della giustizia e la riforma del diritto; la riflessione sul rapporto antico-moderno nella quale ha trovato espressione, tra l'altro, l'esperienza di disagio e di alienazione vissuta dall'uomo illuminista; la complessità del confronto con le civiltà americane e asiatiche, avvenuto attraverso l'esperienza del colonialismo e della globalizzazione della politica e dell'economia; la definizione del "pensiero politico" dell'Illuminismo (il significato delle idee e dell'opera di Montesquieu, Voltaire, Helvétius, Diderot, Raynal); la ricerca delle varianti nazionali alternative od omologhe alla dimensione francese del fenomeno; il concetto di ateismo. All'interno di questa problematica varrebbe, poi, la pena interrogarsi sul presunto ateismo di Voltaire poiché atei ve ne furono molti, nel Settecento, ma siamo sicuri che lo fosse anche Voltaire, che nel *Dictionnaire philosophique* affermava la necessità "politica" dell'idea di un Essere supremo, creatore e governatore, incisa profondamente nei cuori sia dei sudditi sia dei principi, e non cessò mai di rivendicare il proprio credo deista e di polemizzare contro il «nuovo dogmatismo» del circolo di d'Holbach?

E ancora il modo in cui sono state utilizzate le nuove forme comunicative e di divulgazione del sapere critico, che è, in altri termini, la riproposizione della controversa questione se ci sia relazione causale tra Illuminismo e nuove forme di comunicazione delle idee o si tratti piuttosto di due fenomeni largamente indipendenti e dotati di autonome dinamiche. Infine, la definizione della fisionomia del *philosophe* e il trasformarsi dei modelli in gioco: si passa dalla figura del sapiente di origine platonica all'archetipo del saggio di origine stoica, all'*homme de lettres*, al *free-thinker*, al "filosofo" quale è definito dall'*Encyclopédie*, al mutarsi dello stesso modello a seconda dei luoghi e dei momenti.

Ecco, allora, precisata la complessità e problematicità della stagione che si definisce illuministica. Nel 1784, Kant poneva la questione in un celebre scritto intitolato *Risposta alla domanda: che cos'è l'illuminismo?* Il filosofo lo definiva come «l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a sé stesso». Quando si commenta questo passo, l'accento cade quasi sempre sulle nozioni di «minorità» e di «volontà» (è a sé stesso infatti, secondo il filosofo, che l'uomo deve

imputare la possibilità o meno di riscattarsi). Mineo, che pure cita questo passo, mi pare che ponga di più l'accento sul concetto di «uscita» insito in quell'affermazione, allineandosi probabilmente con Michel Foucault nel notare come questo punto di vista suggerisca piuttosto che il mettersi alle spalle un mondo o un'età conti assai di più del mondo o dell'età che ci attende, significa porre in rilievo un'*epochè*, una sospensione, accompagnata da una sorta di smarrimento. L'uscita è una decisione che si apre alla libertà, alla potenzialità e alla possibilità. Così capiamo che l'"illuminismo" non è necessariamente ed esclusivamente un andare verso, è soprattutto un venire "da", un uscire fuori.

L'altro grande interrogativo che aleggia nel corso della lettura dei saggi di Mineo è quello che riguarda i rapporti tra Illuminismo e Rivoluzione. Sarei tentato di rispondere, sulla scorta di quanto faccio proprio del suo metodo, con una provocazione che va contro la collaudata prassi scolastica di leggere l'Illuminismo come prodromo della Rivoluzione. E la provocazione consiste nel chiedersi come, invece, la Rivoluzione abbia costruito, "inventato", definito l'Illuminismo. Formulazione eccessiva, forse, se non avesse come scopo non tanto la negazione dell'Illuminismo in quanto fenomeno storico precedente, ma l'intenzione di capire in che misura i rivoluzionari si fossero eretti un *pantheon* di autori e un *corpus* di idee in cui leggere un'anticipazione e una legittimazione della Rivoluzione stessa.

Il punto è questo: la diversità di orientamenti, di generazioni, di modelli epistemologici ci mostrano una realtà più composita di quella a lungo proposta dall'identificazione dell'Illuminismo con un corpo unico di enunciati stabili e condivisi. In questo senso, il rapporto della Rivoluzione con quella stagione culturale non è scindibile neppure da quello con l'antichità, e ricostruire questa storia significa allontanarsi da una storia delle idee che postula in modo troppo affrettato l'unicità di un significato.

Ma c'è ancora dell'altro. Si parla molto nei saggi di Mineo, ovviamente, di sensismo, di materialismo, di razionalismo, ma si mostra anche come l'Illuminismo

non significhi affatto disvalore delle illusioni e dei sogni. Basti pensare a quanto di utopico è possibile rinvenire nelle relazioni dei grandi viaggiatori del Settecento.

E c'è, sullo sfondo, l'altra grande questione se il Settecento sia stato un secolo senza poesia o se sia esistita una poesia illuministica come ci fu quella umanistica o decadente. Certo si potrà dire che la poesia del secolo si ponga talvolta e in posizione antitetica rispetto al pensiero dei *philosophes*, ma qui si torna a un problema che viene puntualmente sollevato dallo studioso e che è quello per cui una visione complessiva del secolo non può ignorare le differenze e le discordanze, se non vuole condannarsi al vuoto prospettico. Se si concepisce l'Illuminismo come un sistema di pensiero, non si potrà non dare il giusto peso a fenomeni come l'Arcadia o la poesia del Parini, in cui la sintesi di lirismo, sensismo, classicismo, illuminismo è emblematica di un aspetto essenziale della cultura dei Lumi, o anche la poesia del Metastasio, di cui è inutile ricordare in modo sbrigativo il titolo di qualche melodramma, se non si chiarisce quel che Metastasio significò per tutta la cultura europea, come inventore di vicende paradigmatiche e di profili umani ideali: si pensi a Rousseau, ma si pensi anche a Stendhal, per tanti aspetti figlio dei Lumi. La poesia del Settecento non si può ritagliare e buttar via, come inutile frangia, perché è parte essenziale, dà argomenti e alimento alla battaglia dei Lumi, ne è come il respiro, la vibrazione interiore.

Questa visione che Mineo ci consegna, non univoca, ma pluralistica, variegata, mutevole, è la garanzia, qualora ce ne fosse bisogno, di una saggezza inossidabile rispetto alla quale ai giovani studiosi compete far propria la concezione empirica e artigianale del «mestiere» dello storico della letteratura, e che si sostanzia in un metodo tanto semplice quanto efficace, consistente – secondo l'insegnamento di Federico Chabod – nel leggere “tutto” e controllare scrupolosamente date e citazioni:

Penso a una critica che studi l'oggetto letterario come evento storico, come prodotto e produzione riconducibili a dimensioni spazio-temporali determinate, e pertanto rifiuti (ma un rifiuto che si articoli nel dialogo e quindi nell'appropriazione) ogni forma di approccio interpretativo sia di tipo metastorico e idealistico – comunque atteggiato e mascherato –, che proponga un'idea di arte come valore assoluto, sia di

tipo attualizzante e presentizzante, il cui esito ultimo quasi sempre non sono che le nebbie mistiche al di là o dentro le quali non è che il silenzio o l'assenza del reale. Storicizzare d'altra parte, dovrebbe essere chiaro, non vuol dire tornare allo storicismo (quello classico di marca hegeliana). E sappiamo tutti che il tempo dei «grandi racconti» è finito – almeno per ora –. Non solo, sappiamo anche che non possiamo più né progettare sistemazioni totalizzanti né presumere il possesso di norme oggettive e universali di comprensione, interpretazione e descrizione. Quel che si propone come irrinunciabile via verso un sapere reale e positivo è il *conoscere storicamente*¹⁴.

Rosario Castelli

¹⁴ N. MINEO, *Il mio percorso storico-critico*, op. cit., p. 15.

«Fratello amatissimo»:
le lettere di Francesco Algarotti al fratello Bonomo,
una rete tra Venezia e l'Europa

L'epistolario di Francesco Algarotti tra Italia ed Europa

Da oltre mezzo secolo si attendeva che il progetto presentato da Giovanni Da Pozzo nella *Nota filologica* ai *Saggi* di Francesco Algarotti giungesse a un esito positivo. Era il 1963, e lo studioso aveva dichiarato in una nota di essere impegnato nella preparazione dell'edizione completa di tutte le lettere algarottiane, sotto la guida di Gianfranco Folena¹. L'impresa, però, data la fittissima e ramificata rete europea di contatti che Francesco Algarotti vantava e data la dispersione delle lettere nelle biblioteche di tutto il continente, non era giunta a pubblicazione né, a quanto si sa, a privato compimento.

Solo di recente i tempi sono divenuti finalmente maturi, e il testimone è stato accolto da un gruppo di ricerca di alcune università venete. Ha capeggiato il progetto la stessa Università degli Studi di Padova nella quale l'intento era nato, unendosi all'Università degli Studi di Verona. Pensato da Valentina Gallo, che lo coordina, Anna Maria Salvadè, William Spaggiari e Corrado Viola, il progetto di pubblicazione dell'epistolario di Francesco Algarotti è stato varato nel dicembre 2021 ed è in pieno sviluppo².

Tra le numerose linee epistolari in corso di ricostruzione, quella con il fratello Bonomo occupa una posizione di assoluta rilevanza. Il rapporto di Francesco con il

¹ «In attesa di poter usufruire di tutte le lettere dell'Algarotti, che sto ora raccogliendo sotto la guida di Gianfranco Folena per prepararne l'edizione completa, esse si citano qui con il numero del tomo in cui si trovano nell'edizione Palese, se già edite, se inedite con la relativa collocazione»: G. DA POZZO, *Nota filologica*, in F. ALGAROTTI, *Saggi*, a cura di Giovanni Da Pozzo, Bari, Laterza, 1963, p. 560, nota 4; il corsivo è mio.

² Il comitato editoriale del progetto è composto da Franco Arato, Ismaele Chignola, Chiara Lo Giudice, Daniela Mangione, Ivana Miatto, Paolo Pastres, Gilberto Pizzamiglio, Martina Romanelli, Francesco Roncen, Erica Vianello, Paolo Zaja.

fratello maggiore fu, infatti, una costante che attraversò l'intero corso della vita dello scrittore veneziano. Le lettere a nostra disposizione coprono un arco temporale che va dal 1729, quando un giovanissimo Francesco era studente presso l'Istituto delle Scienze di Bologna, al 30 aprile 1764, una ventina di giorni prima della sua scomparsa, avvenuta per malattia, a Pisa, il 24 del mese successivo.

Dopo la morte del padre, nel 1726, Bonomo supporta economicamente gli studi e i viaggi del fratello: si sposerà solo a 37 anni, quando vedrà Francesco avere stabilizzato la propria esistenza³. Il contatto con Bonomo è continuo, attraversa i viaggi in Europa e la quotidianità. Bonomo è paziente, saldamente e singolarmente capace di accudimento e partecipazione, e si mostra testimone e complice dell'intero percorso di Francesco.

La consistenza provvisoria delle missive risulta essere di circa 717 lettere: l'aggettivo "provvisorio" è d'obbligo, data la dispersione delle epistole algarottiane, che risultano rintracciabili nelle biblioteche europee – e non solo, come vedremo.

Il fondo maggiore delle lettere di Francesco a Bonomo è custodito nella Biblioteca Comunale di Treviso, in cui, all'interno del Fondo Algarotti, sono presenti due buste, Ms 1256 A e 1256 B, che contengono un totale di 504 lettere. Altre due missive sono contenute nel Ms 168. I due manoscritti Ms 1256 A e 1256 B sono composti rispettivamente di 295 e 209 lettere di Francesco a Bonomo, dal 1729 al 1750, per un totale di 18 fascicoli, e dal 1750 al 1764, in altri 10 fascicoli. Nel secondo manoscritto sono presenti, nel fascicolo 11, anche lettere e minute di Bonomo al fratello⁴. La quantità delle responsive è troppo esile per consentire di ricostruire il carteggio nella sua integrità: centro della conservazione sono stati, fin dal Settecento, gli autografi di Francesco, cui costantemente furono apposte note di

³ Si vedano le note biografiche di I. MIATTO, *Francesco Algarotti (1712-1764). Annotazioni biografiche. Biografische Anmerkungen*, München, Meidenbauer, 2011, e in F. ALGAROTTI, *Lettere prussiane di Francesco Algarotti (1712-1264) mediatore di culture*, a cura di Rita Unfer Lukoschik, Ivana Miatto, Chioggia, Il Leggio, 2011, pp. 31-45.

⁴ Completano il Ms 1256 B altri 4 fascicoli costituiti da antiche camicie sulle quali sono appuntate le suddivisioni cronologiche delle lettere con i rispettivi incipit.

segreteria recanti data di redazione e di arrivo: almeno fino al 1760, anno a partire dal quale fu apposta solo la data di ricezione.

Se costante è la destinazione – tutte le missive sono dirette a Venezia, senza eccezioni –, la provenienza varia, e vede Francesco Algarotti scrivere da Parigi, Nîmes, Tolosa, Ginevra, Londra, Breslavia, Berlino, Dresda, Lipsia, Potsdam.

Il progetto

La pur densa storia di consultazione delle lettere da parte degli studiosi italiani e stranieri presso la Biblioteca Comunale di Treviso non aveva potuto fino ad ora beneficiare di una cartulazione che permettesse di citare univocamente le missive, presenti talvolta con una consistenza di due esemplari in uno stesso giorno. Con l'inizio del progetto, la Biblioteca trevigiana ha provveduto anzitutto alla cartulazione del materiale, che ha reso possibile l'inserimento delle carte nel catalogo online *Nuova Biblioteca Manoscritta*, progetto di catalogazione delle biblioteche venete finanziato dalla Regione, in collaborazione con l'Università Ca' Foscari di Venezia e di Padova⁵.

Lo studio delle carte ha rivelato l'affidabilità solo parziale delle note di segreteria. Verosimilmente aggiunte in tempi differiti, tali note talvolta attribuiscono una datazione che smentisce l'indicazione autografa o, in caso di data autografa assente, la definiscono secondo dati probabili senza considerare i contenuti della missiva. Si è dunque provveduto a migliorare la cronologia delle epistole secondo criteri esterni e interni. Laddove la datazione di Bonomo confliggeva patentemente con il contenuto, si è proceduto a correggere la sequenza offerta dalla tradizione confrontando per esempio lettere omogenee per dati esterni come il taglio dorato dei fogli, le misure, la qualità delle carte: elementi che hanno permesso di assegnare alcune lettere non datate agli anni berlinesi. Si sono definiti con maggior precisione i

⁵ Il catalogo di Nuova Biblioteca Manoscritta (NBM) è consultabile all'indirizzo <https://www.nuovabibliotecamanoscritta.it/index.html?language=IT> (ultima consultazione: 25 febbraio 2024).

tempi di redazione, decidendo, in assenza di espliciti riferimenti cronologici, in base all'invio e ricezione di oggetti, sempre molto presenti nelle lettere tra i due fratelli: cappelli, camicie, parrucche, disegni, misure per la creazione di manufatti.

Le trascrizioni e i dati delle missive saranno a breve disponibili sul portale dell'Università di Losanna *Epistulae*⁶, nel quale il *corpus* confluirà nella propria totalità: oltre mille esemplari interamente consultabili.

Grazie poi a un accordo tra il Comune di Treviso, la Soprintendenza e l'Università degli Studi di Padova, le immagini in alta risoluzione delle missive dei Ms. 1256 A e 1256 B sono state acquisite da *Phaidra*, la piattaforma dell'Università patavina preposta all'archiviazione di oggetti e di collezioni digitali. Le lettere, corredate dei dati provenienti da Nuova Biblioteca Manoscritta, sono dunque divenute sfogliabili una ad una⁷.

Percorsi europei ed extra-europei delle lettere al fratello

Le 506 lettere conservate alla Biblioteca Comunale di Treviso sono dunque il gruppo di missive di Francesco al fratello Bonomo più numeroso a nostra disposizione. Ne esiste poi una serie complementare, presente alla Biblioteca Reale di Torino, dove circa altre 200 epistole autografe si inseriscono tra quelle degli ultimi anni, tra il 1756 e il 1763. Le missive di Torino hanno avuto differente storia rispetto a quelle del fondo trevigiano: una ricostruzione che resta tuttavia, per il momento, ancora da attuare⁸.

Altre biblioteche italiane, europee ed extraeuropee detengono, come anticipato, gruppi di lettere o singole missive di Francesco a Bonomo Algarotti. Oltre a un'altra

⁶ Sull'ideazione, la struttura, le caratteristiche di *Epistulae* si veda S. ALBONICO, *Epistulae. Uno strumento per lo studio dell'epistolografia e della sua tradizione*, in «Epistolographia», 1, 2023, pp. 97-106, e C. DE CESARE, *Per una nuova edizione delle Lettere di Ariosto. Il database Epistulae e la schedatura delle missive*, ivi, pp. 107-17.

⁷ *Phaidra* (Permanent Hosting, Archiving and Indexing of Digital Resources and Assets) è consultabile all'indirizzo <https://phaidra.cab.unipd.it/> (ultima consultazione: 25 febbraio 2024).

⁸ Lo studio e la trascrizione delle missive del fondo torinese sono in corso, affidati alla cura e alla competenza di Ivana Miatto.

decina di lettere conservate alla Biblioteca Archivio di Bassano del Grappa e a un'altra lettera conservata al Museo Correr, se ne rintracciano presso l'Österreichische Bibliothek di Vienna, presso la Biblioteca dell'Università di Tartu, in Estonia, presso la Rauner Special Collections Library di Hanover (USA) e presso la Morgan Library di New York. La provvisorietà dei numeri che si possono indicare per questo epistolario è dunque evidente: i supporti elettronici che si uniscono e sovrappongono alla materialità delle edizioni cartacee assolvono dunque una funzione particolarmente importante, permettendo l'aggiornamento costante del *corpus*.

Solo ora, con la ricognizione delle missive indirizzate a Bonomo, è possibile avere una pur non definitiva idea della distribuzione negli anni delle lettere, che risulta, stando ai dati finora disponibili, irregolare. Dai pochi esemplari del 1729 si passa nei primi anni Trenta, con un incremento veloce, a una media di 25 lettere l'anno, per avere poi un calo drastico negli anni 1735-1736, quando Algarotti conduce una vita che lo pone a tratti in contrasto con il fratello per ragioni economiche; dal 1738 si registra una ripresa.

Con le lettere degli anni Quaranta si apre una sezione particolare della vita di Francesco Algarotti: quella prussiana. Le missive vanno intensificandosi e provengono da Berlino, Potsdam, Dresda e da luoghi in cui il veneziano si reca per le missioni assegnategli dai sovrani con i quali collabora. Diventano spesso dettagliati racconti politico-militari, oppure resoconti delle acquisizioni e dei commerci di dipinti, come nel caso degli acquisti per la galleria di Dresda o della vendita di quadri al Landgravio di Kassel. Le lettere del periodo compreso tra il giugno 1740 e il novembre 1752 sono così numerose e dettagliate da avere giustificato l'edizione più ampia fino ad ora delle missive indirizzate a Bonomo: le *Lettere prussiane*, date alle stampe nel 2011 a cura di Rita Unfer Lukoschik e Ivana Miatto⁹. Un'edizione

⁹ *Lettere prussiane di Francesco Algarotti (1712-1264)*, op. cit. Un altro gruppo di lettere a Bonomo della fine degli anni Trenta è stato trascritto da Ismaele CHIGNOLA: "*Deux Tableaux pour Votre Excellence*": indagine su Francesco Algarotti, Giambattista Tiepolo ed Heinrich Von Brühl, tra piaggeria ed esoterismo, tesi di laurea magistrale, relatore prof. Bernard Aikema, Università degli Studi di Verona, A. Acc. 2012-2013.

importante e accurata, pubblicata forse in copie troppo esigue rispetto alla centralità del materiale che propone: le copie del testo spesso non risultano rintracciabili nelle biblioteche extra-venete. La pubblicazione comprendeva 142 delle 192 lettere degli anni prussiani. Grazie alla nuova generale ricognizione delle carte epistolari del fondo trevigiano, anche queste troveranno nuova edizione: comprensiva, inoltre, delle inedite di quel periodo, che Ivana Miatto sta integrando alle missive già trascritte.

Negli ultimi anni della vita di Algarotti la corrispondenza con il fratello diviene ancora più serrata: vi si ritrovano e infittiscono più che mai osservazioni, opinioni, racconti, titoli di opere, valutazioni su ogni aspetto dell'esistenza, cosicché sempre più le lettere diventano indispensabili per comprendere la rete intellettuale europea, le svolte della politica e delle guerre, così come la vita quotidiana e materiale di pieno Settecento. Bonomo si fa tramite della consegna di missive a Magdeburgo, ad Augsburgo; si leggono le considerazioni di Francesco sulla presa della Martinica, sulla prima campagna di Slesia, sulla Guerra di successione austriaca, sulla presa di Praga; si incontrano i suoi acuti commenti espressi sulla base delle relazioni di guerra che giungono a Berlino. Le lettere dunque non solo gettano «un'intensa luce sui multiformi rapporti di interscambio culturale in corso fra le nazioni europee a metà del XVIII secolo», ma vengono a costituire, come ha rilevato Miatto, «uno fra i più interessanti compendi di storia politica di quegli anni e restituiscono all'Algarotti finora conosciuto un ruolo di fine osservatore politico sino ad ora insospettato»¹⁰.

«Fratello amatissimo»

Una comunicazione così fitta – gli anni dal 1760 al 1763 contano una media di una lettera ogni 4 giorni, quasi un diario – consente di percepire ciò che le numerose epistole non familiari già pubblicate nel tempo hanno sottratto alla conoscenza: la perfetta convivenza di una coscienza europea, sempre attenta a ciò che accade in ambito culturale e politico, con una misura del tutto privata.

¹⁰ I. MIATTO, *Introduzione*, in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti (1712-1264)*, op. cit., p. 18.

Per la prima volta è concesso di ascoltare a lungo una scrittura algarottiana non destinata a un pubblico. È una sfera che porta con sé una grande quantità di figure e personaggi minori che costeggiano la vita dei due fratelli; figure a volte di complessa individuazione. Ai problemi di cronologia sopra accennati si uniscono dunque alcune incognite circa il riconoscimento dei personaggi di sfondo, che spesso compaiono fugacemente, talvolta con cognomi resi di difficile lettura dalla grafia veloce e di piccolo calibro di Francesco. A popolarsi è una scena composta di una notevole quantità di contatti, spesso quella che garantisce lo straordinario scambio concreto di oggetti tra Venezia e Bologna, Firenze, Pisa, Roma, Milano, Torino, Parigi, Dresda, Berlino, Potsdam: canne da passeggio, radici e acque di uso medico, sementi, diamanti, calzature, specchi, abiti, parrucche; ma anche cibi, dalle «bottarghe» ai broccoli, dai vini ai biscotti, dalle angurie ai tartufi¹¹. La vocazione commerciale della famiglia Algarotti è dunque un marchio che permane, e con naturalezza si mescola alla sensibilità artistica di entrambi. Le due vocazioni permettono di portare a termine le compravendite di quadri cui i due fratelli si dedicano con passione. L'arte si mescola alle cantate, alle pasquinate, ai libri costantemente richiesti da Francesco. Si precisa così parte della biblioteca algarottiana, anche quella reale accanto al suo *bureau*. L'arte si amalgama osmoticamente con la politica, con i commenti sui pontificati, con i fitti resoconti sulle campagne belliche – quell'arte militare presente in così tanta parte di diversi suoi scritti¹² – che popolano, come si diceva, le lettere inviate dalla Prussia.

Il legame familiare non è, dunque, presupposto che agisca a circoscrivere temi e argomenti: nelle lettere a Bonomo confluiscono tutte le differenti, articolate parti che compongono la personalità e l'intelletto del veneziano. Ai numerosi soggetti

¹¹ «Vino di Cipro, Malaga di Cadice, San Giovese, Maraschino di Zara e Verdea, tabacco di Smirne, cioccolata, meloni di Smirne e di Venezia, e angurie di Roma, di Pistoia e di Corsica, pistacchi, broccoli, i bisatti, cioè le anguille marinate di Comacchio (un piatto che ancora è presente nella cucina locale prussiana) ed i tartufi»: I. MIATTO, *Introduzione*, in *Lettere prussiane di Francesco Algarotti (1712-1264)*, op. cit., pp. 11-12.

¹² Si vedano al proposito gli studi di Denise ARICÒ, *L'arte della guerra nel Settecento. I 'Discorsi militari' di Francesco Algarotti*, Roma, Aracne, 2016; EAD., *Uomini che «scrivono e parlano come operano, e come sentono». Eloquenza politica e retorica militare nelle riflessioni di Algarotti*, in «Nuova antologia militare», 4, 15, 2023, pp. 515-68.

questa corrispondenza aggiunge però le modalità emotive di Francesco, facendoci scoprire come conduceva una lite, come si riconciliava, come esprimeva affetto. Si veda, per esempio, la lettera di scuse del 31 maggio 1729:

Se m'è uscita dalla penna l'ordinario scorso qualche paroluzza che vi paresse oltraggiosa all'amor vostro ver me, et all'amore della sig.ra madre, credetemi (che nessuno può interpretar meglio i sentimenti miei, che jo stesso che gli ho concepiti), credetemi, dico, ch'ella non m'è uscita perché io dubitassi della tenerezza vostra e di quella della sig.ra madre [...] Che se jo per avventura potessi aver offeso in alcun modo, che ora non mi sovenisse, la carità fraterna e la pietà verso alla madre, domando a voi scusa, alla sig.ra madre perdono con la maggior efficacia che io immaginare mai possa. Ma di ciò basta. Jo credo che siate abbastanza persuasi della mia sincerità¹³.

O si sfogli la risentita lettera del 29 dicembre 1733 – «M'incresce di vedere che ciò che io avrei ottenuto da un amico anco di nuova data non l'abbia potuto ottenere da un fratello, a cui in fine non dimando che ciò che è mio, e questo anco nella più onesta maniera del mondo»¹⁴.

Al di là di singoli episodi, le attestazioni di profondo affetto verso Bonomo sono costantemente presenti: e fino alla fine, nel gennaio 1764, quando quasi traccia un bilancio della loro relazione: «Voi mi siete stato sempre più amico che fratello»¹⁵. Il rapporto epistolare con Bonomo ha tale rilevanza per Francesco che anche nella malattia estrema cercherà in ogni missiva di scrivere righe di proprio pugno¹⁶.

Al contempo, anche scoprire il nitore dello stile di Francesco Algarotti in lettere solo familiari conferma quanto la chiarezza, la finezza, la predilezione per un periodare asciutto – le stesse preferenze, cioè, che egli teorizza nei propri saggi o nelle epistole dedicatorie – facciano profondamente parte della sua struttura intellettuale. Interessante è anche il confronto tra le missive di Francesco e di

¹³ Francesco Algarotti a Bonomo, 31.V.1729, Ms 1256 A (1.3).

¹⁴ Francesco Algarotti a Bonomo, 29.XII.1733, Ms 1256 A (4.31).

¹⁵ Francesco Algarotti a Bonomo, 13.I.1764, Ms 1256 B (10.2).

¹⁶ È il caso delle missive comprese tra il febbraio e il maggio del 1763 e delle ultime quattro missive, dell'aprile 1764 (Ms 1256 B).

Bonomo, i quali, pur appartenendo allo stesso ambito familiare, già dalle prime lettere a nostra disposizione mostrano uno stile di scrittura del tutto differente.

L'evoluzione delle scelte linguistiche è un ulteriore ambito valutabile nella lunga corrispondenza: gli *et* usati talvolta nei primi anni Trenta spariscono gradualmente; marcatori individuali, come la ripetuta forma arcaicizzante “jo” per il pronome singolare di prima persona, lasciano spazio alla forma normalizzata nel giro di qualche anno. Allo stesso modo, inizialmente il fratello è citato come *Bonhomo*, e *Bonhomme* nelle lettere dalla Francia, per poi normalizzarsi in *Bonomo*.

Attraverso un così lungo e multifocale percorso di scrittura epistolare si conoscono sfumature che nei carteggi con destinatari più formali, ampiamente presenti nelle raccolte di opere algarottiane nate lui in vita, risultano coperte. Si riescono a comprendere decisioni fino ad ora rimaste mute nella storia personale di Francesco. I viaggi europei che caratterizzeranno la sua vita si vedono qui vagheggiati e immaginati; perseguiti. Scelte la cui genesi era stata fino ad ora ignota trovano chiarimento nelle lettere a Bonomo, nelle confessioni relative a intenti e progetti.

La vocazione al confronto con altre culture emerge come fondante della personalità di Francesco:

Un'altra idea mi s'è svegliata jer l'altro leggendo la gazetta. M. d'Argental, mio grandissimo amico, e la cui moglie, piena di virtù e di amabilità, posso certamente porre nel numero de' migliori miei amici, se ne va intendente all'isola di S. Domingo, posto estremamente ragguardevole e lucroso sì per li proventi della carica medesima, come per gli utili trasversi ed indiretti che un uomo può e non lascia certamente di fare in tali circostanze. Ecco forse per me aperta una scena di lasciar l'Europa con qualche gran fine. [...] O Parigi mi determinerà al gran viaggio occidentale essendo io in ciò approvato e diretto da voi, viaggio che potrebbe rimetter la nostra casa, o questo cadendo (per cui però non posso avere più favorevoli circostanze) io passo in Inghilterra, dove mi si dovrebbe naturalmente aprire una scena da non esser più di aggravio alcuno alla casa, e da procurare anzi di sollevarla. Quello che mi pare esservi di migliore in questi due progetti è che il fine di amendue è grande [...]. Spero che il mio progetto non sia chimerico né imprudente¹⁷.

¹⁷ Francesco Algarotti a Bonomo, 15.III.1738, Ms 1256 A (9.8).

Ci si imbatte negli entusiasmi per le pubblicazioni. In occasione della prima edizione del *Newtonianismo per le dame*, nel 1737, da Milano Francesco gli scrive:

Il mio libro si stampa. Ve n'ha già cinque fogli d'impresi; cosicché io spero per le prossime feste sarà finito d'imprimere ed io per l'anno nuovo sarò giudicato, letto o posto in oblio. [...] Gli autori sono come gli amanti. La lor difficile signora e capricciosa è il severo pubblico. Stanno attenti ad ogni cosa, e par loro che dal menomo gesto e dal menomo girar d'occhj la lor sorte dipenda. Ciò che mi consola il più è ch'io saprò almeno in breve qual è il mio destino. Ve ne spedirò una copia il più presto che sarà possibile, la quale vi prego leggere e scrivermene tosto il vostro sentimento così liberamente come se io fossi nato vostro antipode¹⁸.

Sempre solidale nelle alterne vicende della fortuna creativa ed editoriale del fratello, Bonomo si fa tramite per la spedizione e la diffusione delle sue opere; partecipa ai contatti con gli editori, gli stampatori, gli incisori; è messaggero sicuro di lettere ad altri intellettuali; Voltaire, l'abate Patriarchi, Madame du Boccage sono riferimenti comuni, dei quali i due fratelli discorrono in sintonia.

Seguendo gli scambi tra i due, si comprende inoltre quanto l'assenza di matrimonio nella vita di Algarotti non sia stata accidente ma sostanza. Al fratello confida infatti con franchezza la propria posizione al riguardo:

a dirvi il vero quanto a me io sicuramente in questo stato in cui mi trovo ora io riguardo il prender moglie come una morte; io dico in questo stato in cui mi trovo ora perché so troppo bene che gli uomini, e tra questi anco i più risoluti e i più constanti, non si trovano sempre delle medesime massime. Ma io credo certamente che quanto a questa massima io sarò constantissimo e risolutissimo. Io vi dico tutte queste cose per aprirvi sinceramente il cuor mio, che se non l'apro a voi io non saprei a cui aprirlo¹⁹.

E da questo momento, dall'ottobre 1733, i cerimoniosi saluti all'amata Paulina si fanno via via più amichevoli: è la stessa Paulina che diventerà anni dopo, nel 1743, la moglie del fratello Bonomo.

¹⁸ Francesco Algarotti a Bonomo, 4.XII.1737, Ms 1256 A (8.3).

¹⁹ Francesco Algarotti a Bonomo, 14.X.1733, Ms 1256 A (4.23).

Grazie alle missive familiari che inizieranno presto a vedere pubblicazione e cura si apre dunque ancor più a ventaglio la complessità della figura di Francesco Algarotti. Si precisa la rete europea di contatti alla quale il fratello Bonomo collabora e contribuisce, complice delle relazioni e degli scambi quando richiesto, solerte e fattivo. Il sodalizio fra Bonomo e Francesco illumina non solo i legami privati, ma anche l'eterogenea «cartografia» algarottiana e la sua «geografia critico-letteraria» di portata europea²⁰, che si offrono a una nuova articolazione e a nuove possibilità interpretative.

Daniela Mangione

Parole-chiave: Francesco Algarotti, Bonomo Algarotti, Biblioteca Comunale di Treviso, corrispondenti italiani, Illuminismo europeo, Lettere, Ms 1256, XVIII secolo.

Keywords: Francesco Algarotti, Bonomo Algarotti, *Letters*, Biblioteca Comunale di Treviso, *European Enlightenment*, *Italian correspondents*, Ms 1256, *18th Century*.

²⁰ M. ROMANELLI, *Costruire libri secondo il grado di latitudine*, in *La sintassi del mondo. La mappa e il testo*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2023, pp. 331-50: 332-33.

*Anatomie del corpo libero in Iran:
note a margine della poesia di Forugh Farrokhzad*

A Edith

Io penso alle macerie
al saccheggio di venti oscuri
e una luce sospetta
filtrare di notte dalla finestra
e a una tomba, piccola come il corpo di un bimbo¹.

Della resistenza delle donne iraniane non ce n'eravamo accorti, finché la sua eco non si è espansa. È il settembre del 2022 quando, con il volto di Mahsa Amini, ha inizio una rivolta del corpo: le ciocche di capelli, le estremità amputate in nome della sua liberazione. Tracce di questo riverbero, di questa lotta per l'esistenza, giungono da lontano. Era il 1962, quando una regista metteva in scena a Teheran *La casa è nera* (*Khaneh siah ast*)². Un lebbrosario, una donna indossa un *chador* e osserva il volto deforme riflesso su un piccolo specchio rettangolare. Invita lo spettatore a entrare, a partecipare, a non voltarsi davanti a quella visione di dolore.

¹ F. FARROKHZAD, *Eterno Crepuscolo*, in *È solo la voce che resta. Canti di una donna ribelle del Novecento iraniano*, a cura di F. Mardani, Pineto, Riccardo Condò Editore, 2018, p. 129. Forugh Farrokhzad (1934-1967) è tra le voci più importanti e influenti del modernismo lirico iraniano. Nata a Teheran nel 1934, scomparve nel 1967, a soli trentadue anni, in seguito a un incidente stradale. Durante la sua breve esistenza pubblicò quattro raccolte poetiche: *Asir* (*Prigioniera*), *Divâr* (*Il muro*), *Esyân* (*Ribellione*), *Tavallodi digar* (*Un'altra nascita*). Postuma è stata pubblicata l'opera *Imân biâvarim be âghâz-e fasl-e sard... (Crediamo all'inizio della stagione fredda...)* che contiene le sue ultime liriche. Per un profilo bio-bibliografico più ampio rimandiamo a quello contenuto in J. DARZNIK, *Forugh Farrokhzad: Her Poetry, Life, and Legacy*, in «The Women's Review of Books», Vol. 23, 2006.

² Il restauro in 4K del cortometraggio è stato realizzato all'interno del laboratorio l'Immagine Ritrovata dalla Fondazione Cineteca di Bologna ed Ecran Noir Productions, a partire da una pellicola conservata da Ebrahim Golestan e da una copia in 35mm contenente la colonna sonora originale messa a disposizione dalla Cinémathèque française. È disponibile sulla piattaforma streaming della Rai (<https://www.raiplay.it/ricerca.html?q=la+casa+%C3%A8+nera>).

«Ti ringrazio Dio», prosegue un bambino, mentre intona le preghiere degli emarginati. La cantilena folle di un uomo, un neonato che gattona nel cortile polveroso. I giorni che si misurano a passi lenti, un *Imam* protrae verso il cielo le mani deformate mentre una voce femminile accompagna il susseguirsi delle scene e sussurra «venivo scolpita nelle viscere della terra». Una bambina si fa pettinare una lunga chioma scura, la stessa che contorna il volto di una donna anziana. «Ricorda che la mia vita è vento» e che «non vi è carenza di bruttezza al mondo, ve ne sarebbe ancora di più, se l'uomo non distogliesse lo sguardo».

La vita nel lebbrosario si svolge nelle miserie, nel lamento prolungato. L'estate che passa, ma «noi non siamo stati salvati», intonano i malati. Un insegnante chiede a un bambino: «Tu, fammi l'esempio di alcune cose belle». «La luna, il sole, i fiori, giocare», risponde. «E tu, fammi l'esempio di alcune cose brutte», dice a un altro. E questo: «La mano, il piede, la testa».

La deformazione che la malattia imprime sul corpo è descritta clinicamente. La casa nera è solo una prigione esteriore quando quella vera, quella che mutila anche lo spirito, è la propria carne. È Forugh Farrokhzad, nelle vesti di regista e operatrice, a girare direttamente le scene.

Anche nella sua opera poetica emerge il «rovescio nero» del corpo, il quale in dialogo al contempo con la salvezza, con la decomposizione, con la sottomissione, è capace di farsi prolungamento di quelle «cose belle» che il bambino indica: della vita fuori al lebbrosario e dell'espressione viva dell'esserci.

Vorremmo tentare una ricognizione della produzione lirica della poetessa persiana, nel tentativo di fissare alcune immagini ricorrenti affioranti da una voce libera che trapassa da un'assoluzione del corpo mai definitiva.

Approcciarsi all'opera di Farrokhzad, cogliere il suo innesco bruciante, significa anche indagare la tensione tra due estremità: l'invisibilità e il desiderio. Il contesto storico e culturale in cui la poesia prende forma non può sottrarsi a una verità che soggiace a ogni altra: il proprio corpo di donna. Mentre la poesia iraniana del Novecento accoglie per la prima volta la presenza di un io lirico soggettivo,

maschile e desiderante, «il corpo femminile, le cui tensioni e volontà erotiche restavano invisibili, se non irrilevanti, diventava l'unico oggetto di desiderio possibile»³. Sposare il lirismo contemporaneo, per la poetessa, è al contempo scissione e superamento inevitabile con la contemporaneità: la lirica iraniana, pronta a erotizzare il corpo femminile, non aveva mai posato il suo sguardo su quello maschile⁴. La poesia di Farrokhzad è sovversiva perché in un mondo oscurantista e in una cultura patriarcale rende l'uomo oggetto del desiderio femminile. La rottura con la tradizione si innesta in questo “scandalo”: una donna che usa il corpo e la voce come soggetto “performante”, che si fa specchio⁵ di una compagine femminile che finora era solo riflessa. Questa scarcerazione è spontanea, la chiede la poesia prima dell'idea. È forse per questa ragione immanente alla sua poetica che Farrokhzad non si è mai definita femminista⁶.

³ D. INGENITO, *Introduzione a F. FARROKHZAD, Io parlo dai confini della notte*, Firenze, Giunti Editore, 2023, p. 8.

⁴ Come afferma Leila Rahimi Bahmany, l'esiguo numero di poetesse nella tradizione letteraria persiana indica chiaramente l'assenza forzata di voci femminili e l'invisibilità delle donne nella cultura iraniana. Tuttavia, Farrokhzad non era del tutto priva di antenate letterate. Ma la sua eccezionalità sta nel candore peculiare e nella ricerca di una propria immagine, nella presentazione schietta di esperienze femminili personali e indicibili. Farrokhzad contraddice la legge del padre e della cultura patriarcale non solo avendo una voce propria e raccontando esperienze femminili nella sua opera, ma più significativamente cercando di adattare la forma poetica al suo contenuto, sbalordendo e facendo arrabbiare i tradizionalisti della poesia, la letteratura, la stampa e i costumi culturali dominanti; cfr. L. RAHIMI BAHMANY, *Mirror Imagery in the Works of Forugh Farrokhzad*, in *Mirrors of Entrapment and Emancipation. Forugh Farrokhzad and Sylvia Plath*, Leiden, Leiden University Press, 2015, p. 63.

⁵ Lo specchio è un'immagine ricorrente nella poetica di Farrokhzad; è ancora Bahmany a evidenziare che, nella cultura patriarcale iraniana, le donne sono state effettivamente metaforizzate in specchi, in passività senza volto né voce propria. Ma nella nostra autrice lo specchio e la contemplazione dell'immagine di sé assolvono a funzioni ambivalenti, in un tentativo di superamento della poesia tradizionale e, al contempo, di auto auscultazione: «Farrokhzad riesce ad andare oltre il tradizionale. Si afferma come una poetessa femminile, moderna, anti-trascendentale e non mistica. Come molte altre poetesse moderne, esprime attraverso l'uso dell'immagine dello specchio le problematiche della soggettività femminile, la crisi d'identità e la mancanza di una visione sicura, stabile e riconosciuta. Per Farrokhzad, lo specchio svolge una funzione psichica più complessa di un mero strumento di amor proprio solipsistico e di pura vanità» [traduzione nostra]; L. RAHIMI BAHMANY, *Mirror Imagery in the Works of Forugh Farrokhzad* cit., p. 64.

⁶ Cfr. F. MILANI, *Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, Syracuse, Syracuse Univ. Press, 1992, pp. 95-109. Sulle opere prodotte dalle scrittrici iraniane dopo la rivoluzione del 1979, e sui temi che le annodano, in un panorama che conosceva il primato di un linguaggio figurativo dominato dagli uomini, si veda altresì Kamran TALATTOF, *Iranian Women's Literature: From Pre-Revolutionary Social Discourse to Post-Revolutionary Feminism*, in «Journal of Middle East Studies», vol. 29, n. 4, novembre 1997, pp. 531-58. Lo studioso mostra come, pur nella diversità dei valori artistici e della qualità delle narrazioni, quella di Farrokhzad s'imponga come la «vera voce» delle donne iraniane.

È una poesia che parte dal corpo, perché il rifiuto dell'invisibilità per il desiderio di esistere obbliga a tener conto di ogni pulsione di vita o di morte. La domanda è ancora più rivoluzionaria perché ingenua: «Forse a una donna non è permesso di comunicare in poesia la verità del proprio sentire rispetto a qualsiasi oggetto di desiderio?»⁷.

Farrokhzad segna una frattura perché, partendo dalla propria esperienza di donna, dalla propria lotta di libertà, precipita un intero mondo di vecchi valori. Nella sua poesia «padrone o schiavo, vincitore o vittima, uomo o donna, ciascuno sperimenta il proprio tipo di disumanizzazione. L'oppresso e l'oppressore, l'uccello e il "carceriere di uccelli", entrambi dimostrano di essere difettosi nella loro interiorizzazione in ruoli prescritti⁸.

Il superamento della tradizione lirica iraniana si iscrive in questo corpo di donna e nel corpo della poesia di Farrokhzad che, con la raccolta *Un'altra nascita*, firma non solo la sua acme poetica, ma, al contempo, il manifesto del modernismo poetico iraniano. Come nota Domenico Ingenito, «questo aspetto fondamentale del suo lavoro si situa alle origini culturali del cambiamento oggi in atto in Iran, dove, a sessant'anni di distanza, un'intera società multietnica, plurilinguista e multiconfessionale riconosce nella libertà delle donne il motore principale di rinnovamento politico e nella libertà di espressione artistica la sua unica possibilità di

⁷ La citazione è tratta dalla postilla di Forugh FARROKHZAD a *Prigioniera*. Si veda D. INGENITO, *Introduzione* a F. FARROKHZAD, *Io parlo dai confini della notte*, op. cit., p. 5.

⁸ Farzaneh Milani nota ancora che anche oltre confine la poesia di Farrokhzad, in modo particolare quella delle sue prime tre raccolte, è stata ridotta a poesia erotica, mentre è a partire da quei primi versi che si può cogliere la parabola di liberazione che scaturisce dalla non accettazione del ruolo che la società vorrebbe darle. Un'interpretazione mirata a indebolire il suo «ruolo rivoluzionario nel reinterpretare la realtà della vita delle donne in Iran». Tant'è vero che le poesie contenute in *Asir (Prigioniera)*, *Divâr (Il muro)*, *Esyân (Ribellione)* parlano di «alienazione piuttosto che comunicazione, di solitudine piuttosto che di gratificazione, di costrizione piuttosto che di libertà». L'amore e la sessualità penetrano i versi di Forugh facendo «la cronaca della lotta di una donna iraniana contro il suo ruolo definito nella società. La sessualità, straordinariamente non camuffata dalle formule convenzionali, è un elemento coerente, anche se non statico, del suo sviluppo. Contribuisce alla continua creazione del sé ed è perfettamente intrecciato alla graduale metamorfosi della crescita della poetessa, così come all'affermazione del suo potenziale nascosto» (trad. nostra): F. MILANI, *Love and Sexuality in the Poetry of Forugh Farrokhzad*, in «Iranian Studies», 1982, Vol. 15, No. 1/4, *Literature and Society in Iran*, 1982, pp. 117-28. Della stessa studiosa si veda il profilo storiografico sulle autrici iraniane in *Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, op. cit.

sviluppo»⁹. Dopo la rivoluzione iraniana del 1979, le poesie di Farrokhzad furono bandite dal governo islamico e il suo editore, che si rifiutò di rispettare il divieto di pubblicazione, venne arrestato¹⁰. Contro il governo Khomeini i giovani studenti degli anni '80 protestavano per le strade di Teheran, recitando il componimento *Mi fa pena il giardino*. Le immagini rappresentano un mondo decadente, che però, nel sottosuolo, palpita: il «giardino» che è un cimitero, il tramonto del «padre», la «madre» srotolata come un «tappeto di preghiera», «i bambini che caricano gli zaini con piccole bombe». L'opera della poetessa ha continuato a circolare nel sottosuolo, a crescere nel buio, per poi affiorare in subitane e abbaglianti folgorazioni¹¹: in versi che, ancor più oggi, si possono leggere come una sobillata, agitata, cupa preghiera di liberazione.

Ho scritto: Forugh Farrokhzad

È solo la voce che resta è il titolo del volume dato alle stampe nel 2009 dall'editore romano Aliberti grazie al quale si sono potute leggere, per la prima volta in Italia, le traduzioni dal persiano dell'opera di Farrokhzad, e in particolare delle poesie contenute nelle ultime due raccolte: *Un'altra nascita (Tavallodi digar)*, pubblicata a Teheran nel 1964, e *Crediamo all'inizio della stagione fredda... (Imân biâvarim be âghâz-e fasl-e sard...)* del 1974¹².

⁹ A questo proposito, è interessante il parallelismo che fa Ingenito con la poesia omoerotica italiana tra gli anni Cinquanta e Ottanta: «Una lettura incrociata potrebbe rivelare come la passionalità prorompente ed estaticamente sofferta con cui autori come Sandro Penna, Pier Paolo Pasolini o Dario Bellezza mettevano in scena il desiderio di essere presi da un corpo maschile o possederlo irrompe in misura equivalente nell'erotismo eterosessuale [...] ma non per questo meno sovversivo di Forugh Farrokhzad»: D. INGENITO, *Introduzione a F. FARROKHZAD, Io parlo dai confini della notte cit.*, p. 7.

¹⁰ Cfr. J. DARZNIK, *Forugh Farrokhzad: Her Poetry, Life, and Legacy*, in «The Women's Review of Books», Vol. 23, 2006, pp. 21-23.

¹¹ Tra le tante trasposizioni contemporanee si pensi solo all'artista e regista Shirin Neshat e alla sua serie di autoritratti fotografici in bianco e nero nelle quali si ritrae con i versi di Farrokhzad tatuati sul proprio corpo. Della regista è anche il cortometraggio *L'ultima parola*, parabola delle scrittrici iraniane, che si conclude con la recitazione del componimento *La Finestra*.

¹² F. FARROKHZAD, *È solo la voce che resta. Canti di una donna ribelle del Novecento iraniano*, traduzione e cura di Faezeh Mardani, Roma, Aliberti, 2009 (contiene le raccolte *Tavallodi dighar*, Amir Kebir, Tehran, 1964 e *Iman biavarim be aghaze fasle sard*, Morvarid, Tehran, 1974); poi Pineto, Riccardo Condò Editore, 2018. Per le citazioni faremo riferimento alla seconda edizione del volume, del 2018.

La «voce» del titolo non è mai l'ammissione di un Io poetico che potrebbe anche concedersi di essere altro da sé; la lirica deve necessariamente svilupparsi entro l'affermazione sempre ribadita e presente dell'Io. Chi scrive si muove entro una dimensione testuale dalla quale riaffiora, in un sudario di luce, il versante in ombra della letteratura e la tragica immobilità delle sue eroine, dove la carne trasuda reale e trasmette significato, dove l'Io risponde alla cruciale domanda dell'essere unico:

Ho vinto,
Mi sono registrata,
mi sono ornata di un nome su una carta d'identità
e la mia esistenza è stata identificata con un numero
e dunque, viva il 678, rilasciato dal distretto 5, residente
a Tehran

Per così tanta felicità
Sono andata ansiosa alla finestra
E in un lungo respiro
Ho inalato 678 volte
Quell'aria satura dell'odore di letame, di suicidio, di urina
E sotto 678 cambiali
E sopra 978 domande di lavoro
Ho scritto: Forugh Farrokhzad¹³.

In una rilettura dell'*Edipo Re*, la filosofa Adriana Cavarero suggerisce come la colpa e la condanna dell'eroe sofocleo sia già rivelata nella risposta data all'indovinello della Sfinge. La risposta «Uomo» riguarderebbe l'umano in senso universale, mentre l'urgente quesito al quale Edipo non trova risposta non è “cosa sia”, bensì “chi” egli sia. Quel che il figlio della Fortuna ignora è la traccia della sua dannazione: pur conoscendo l'umano, egli ignora la propria storia, la sua nascita, il suo “chi” unico e irripetibile. L'asserzione equivale alla sua esclusione, al sacrificio filosofico del particolare per l'universale, al sacrificio del femminile, come sostiene Cavarero:

¹³ F. FARROKHZAD, *O Terra perlata...*, in EAD., *È solo la voce che resta. Canti di una donna ribelle del Novecento iraniano*, ed. 2018, op. cit., p. 165.

Ricacciate come Penelope, nelle stanze dei telai, sin dai tempi antichi esse hanno intessuto trame per la fila del racconto. Hanno appunto intessuto storie, lasciandosi così incautamente strappare la metafora del *textum* dai letterati di professione, antica o moderna, la loro arte si ispira a una saggia ripugnanza per l'astratto universale e consegue una pratica quotidiana dove il racconto è esistenza, relazione e attenzione¹⁴.

In questo senso, si potrebbe dire, con Annie Ernaux, che «il libro da scriversi» è sempre «una forma di lotta»¹⁵. Lo squarcio, la frattura dalla quale entra la luce si fa voce tremante nella lirica di Farrokhzad mentre la «donna che divenne polvere nel sudario dell'attesa e del pudore» dagli alberi d'acacia si trasporta verso uno spazio vero, materiale e intimo, che si può misurare «tra i miei capelli e le mani di questo triste sconosciuto»¹⁶ o, come scrive la poetessa iraniana contemporanea Elham Hamedi, «tra il sangue nero della mia penna / e il bianco sospetto di questa carta»¹⁷.

L'asserzione del “chi” passa per immagini che sgorgano da un corpo che non può che essere femminile, da una voce che non può che essere “femmina”.

Nella voragine che inevitabilmente si spalanca, nell'Iran degli anni Cinquanta, tra la particolare condizione dell'essere figlia, madre, cittadina iraniana, moglie, amante e anche poetessa, si consuma il dramma personale di Farrokhzad, ma anche il suo superamento. Con dolore, non finirà di dire a ogni verso “io esisto”, perché «la poesia è l'individuo stesso che scorre tra le parole»¹⁸. Pubblicare per esistere non “nonostante” donna, ma “in quanto” donna: nella confessione che è questa e nessun'altra la voce da ascoltare, questa e nessun'altra la parola da scrivere, vi è una lotta per la libertà intellettuale che non rifiuta mai, né mitiga, un sentire che è eminentemente, delicatamente e superbamente femminile e che al contempo è parola di tutti, canto della condizione umana.

¹⁴ A. CAVARERO, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 73.

¹⁵ A. ERNAUX, *Les années*, Paris, Gallimard, 2008; trad. it. di L. Flabbi, *Gli Anni*, Roma, L'orma editore, 2015, p. 167.

¹⁶ F. FARROKHZAD, *Una finestra*, in EAD., *È solo la voce che resta. Canti di una donna ribelle del Novecento iraniano*, II ed. 2018, op. cit., p. 215.

¹⁷ E. HAMEDİ, *Un colpo alla testa era uno Zaqqoor*, Lecce, Terra d'ulivi edizioni, 2022, p. 7.

¹⁸ F. FARROKHZAD, *È solo la voce che resta. Canti di una donna ribelle del Novecento iraniano*, II ed. 2018, op. cit., p. 242.

Il ponte che la poetessa crea tra l'adolescente che scruta il mondo e la «piccola triste fata / che muore di notte con un bacio / e all'alba con un altro bacio rinascerà»¹⁹ – immagini iniziali e finali di *Un'altra nascita* – è costruito su un mare di interiorità stagnante e improvvisamente agitato dal quale affiorano gorghi mai puramente intimistici.

Nel rapporto tra l'io e il mondo, tra l'io e il corpo e tra l'io e il vuoto, che analizzeremo di seguito in quest'ordine, si dipana un filo mai totalmente interrotto: il desiderio e il diritto di esistere attraverso, trasversalmente, dentro la poesia.

Gli angoli scuri delle palpebre

La genesi lirica è folgorazione per Farrokhzad e ha cominciamento da una fessura, dall'immagine di quella «finestra»²⁰ che è iniziata alla vertigine, dalla quale si irradia uno sguardo che non accetta cecità e illumina l'inguardabile, perché la regista della *Casa nera* sa che «la verità è di chi vede»²¹:

Tutto il giorno, il mio sguardo
Fissava gli occhi della mia vita
Quegli occhi irrequieti e impauriti
Che sfuggivano al mio sguardo
E si nascondevano come ipocriti
Negli angoli scuri delle palpebre²²

Lo sguardo non è mai solo esterno, ma opacizza verso l'interno. Beve e inonda dagli «angoli scuri delle palpebre». L'occhio è clinico, cosale, sfugge a chi guarda ma

¹⁹ F. FARROKHZAD, *Un'altra nascita*, in EAD., *È solo la voce che resta. Canti di una donna ribelle del Novecento iraniano*, II ed. 2018, op. cit., p. 183.

²⁰ «La poesia, per me, è una finestra. Ogni volta che mi avvicino, questa finestra si apre. Io mi siedo davanti a lei, guardo fuori, canto, grido, piango, mi perdo nell'immagine degli alberi»: ivi, p. 241.

²¹ F. FARROKHZAD, *Incontro notturno*: ivi, p. 141.

²² F. FARROKHZAD, *Verde Illusione*: ivi, p. 149.

non alla vita, alla vita là fuori. La poetessa ha in mano una cinepresa e rifiuta l'immobilità delle istantanee.

Nelle sue liriche, il paesaggio non solo è interiorizzato, ma è prolungamento del corpo, in un'assonanza costante tra geometrie esteriori e interiori: «Quei rami carichi di ciliegie / quelle case appoggiate l'una all'altra» o ancora «la mia candida neve» si possono indicare allo stesso modo nel quale si possono sentire «quel ruscello che in me scorreva» o «le livide strade delle vene».

I deittici che rimandano a uno spazio domestico sono quasi sempre anche «addomesticati», come se testimoniassero la vita di una «bambola meccanica»²³ dallo «sguardo vuoto come un cadavere» che nella reciprocità con quegli oggetti famigliari, con la vecchia scala di legno, la tazza, il vecchio baule, il vecchio pino e «con una casa di tende mobili libri e ritratti», segnasse i confini di una prigione. Rifiutare il confinamento, distaccarsi da quei cari oggetti, non può avvenire senza dolore; la volontà di andare oltre il «muro»²⁴ e riversarsi in «quei vicoli ebbri di profumo d'acacia»²⁵, di correre all'alba tra le «piane sconosciute della curiosità»²⁶, è desiderio cocente e insieme colpa primordiale.

Dietro alla finestra, da quel punto di vista “minimo” e vitale, chi guarda è pervaso dal timore lacerante della cecità, mentre fissa «la terra che mi crollava sotto ai piedi»²⁷. La miccia di dolore panico è innescata:

forse qualcuno mi separa dalle sorgenti,
forse qualcuno mi coglie dai rami
forse qualcuno, come una porta,
mi chiude agli attimi seguenti,
forse...
non vedo più nulla²⁸

²³ F. FARROKHZAD, *Bambola meccanica*: ivi, p. 111.

²⁴ *Il muro (Divâr)* è il titolo della seconda raccolta poetica.

²⁵ F. FARROKHZAD, *Quei giorni andati*, in EAD., *È solo la voce che resta. Canti di una donna ribelle del Novecento iraniano*, II ed. 2018, op. cit., p. 61.

²⁶ Ivi, p. 55.

²⁷ Ivi, p. 61.

²⁸ F. FARROKHZAD, *Per le fresche acque d'estate*: ivi, p. 81.

L'ammissione del limite è straziante, inaccettabile per una voce poetica che rifiuta ogni costrizione, che cerca sempre il suo stesso superamento, l'approdo su una terra incontaminata. Nel suo diario di viaggio in Italia Farrokhzad ammette:

Partivo verso un paese lontano e straniero non perché amavo vedere cose nuove [...]. Partivo perché in quel periodo vivevo in una grotta buia e avevo perduto la strada verso la luce. Il mio spirito era posseduto dall'oscurità e dallo smarrimento. Allungavo le braccia e cercavo qualcosa per spegnere la sete di conoscenza e non trovavo nulla intorno a me. Ero confusa, logorata dal resistere al tormento della vita, della pressione dell'ambiente che mi circondava, al peso di catene legate a mani e piedi. Volevo essere una "donna", cioè un "essere umano", volevo dire che avevo il diritto di respirare, di gridare, ma la gente che avevo intorno cercava di soffocare le mie grida sulla bocca e il mio respiro nel petto²⁹.

Dominata da una pulsione mistica, estatica, la poetessa non si accontenta dell'immaginazione e nemmeno di quei «giorni di stupidi segreti del corpo»³⁰. Ha bisogno di toccare, sperimentare, agire quello che la circonda. Il contatto con il mondo reale è vitale nella misura in cui si configura come spazio entro il quale poetare.

In continuità con quegli oggetti ordinari, Farrokhzad chiama a sé tutti gli elementi della natura – la luna, le stelle, l'acqua e il fuoco –, non per confinarli nel suo giardino poetico, ma per attraversarli con la sua voce, per riportarli dentro di lei e consegnare a loro la sua esistenza, ovvero la sua poesia:

Guarda dove arrivo:
alla via latte, all'infinito, all'eterno, arrivo³¹

Nel rapporto di Farrokhzad con il mondo permane una dualità tra imbrigliamento e atmosferica dissoluzione, tra occhio e sguardo, tra «l'uccello e il

²⁹ Ivi, p. 247.

³⁰ F. FARROKHZAD, *Quei giorni andati*: ivi, p. 59.

³¹ F. FARROKHZAD, *Sorge il sole*: ivi, p. 65.

volo». Anche quando questo sguardo «eminentemente filosofico»³² è penetrato dal dubbio, resiste una connessione profonda e intima con le parole e le cose che sa farsi certezza sensoriale, istintuale, indubitabile:

Io sento
E so
Quando è tempo di pregare³³

L'utero della Luna

A poco a poco, la tetra dea del dolore
Entra nel tempio del mio sguardo
E scrive sui muri
Versetti cupi, sempre più cupi³⁴

*Dietro la finestra trema la notte*³⁵ nella lirica di Farrokhzad. L'oscurità è «ansia del declino»³⁶, caduta inesorabile, perché tutto sgorga da quell'«utero della luna»³⁷ che dona la morte mentre dona la vita.

La sua poesia ha bisogno di alimentarsi di quest'oscurità, cresce in questo buio e genera immagini di un panteismo doloroso, che sanguina a ogni verso. L'Io si proietta in tutto lo spazio che lo circonda, invade il cosmo e al contempo lo ingloba, lo rende fecondo e lo consegna alla morte «come un cadavere sull'acqua»³⁸.

A partire da quei primissimi versi contenuti in *Asir (Prigioniera)*, il “cuore va chiamato per nome” e il corpo va dispiegato nelle sue anatomie, spinto da una

³² Ivi, p. 21.

³³ F. FARROKHZAD, *Muri di confine*: ivi, p. 129.

³⁴ F. FARROKHZAD, *Poesia del viaggio*: ivi, p. 73.

³⁵ F. FARROKHZAD, *Il vento ci porterà via*: ivi, p. 75.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 231.

³⁸ F. FARROKHZAD, *Verde illusione*: ivi, p. 149.

pulsione indomabile che lo conduce verso una faticosa via di espiazione, che non è mai mera liberazione. Il cosmo lirico della poetessa chiede salvezza e resuscita continuamente da un verbo ancestrale, nel tentativo mai esaurito di conservare “una luce anteriore”, entro la quale la parola è seme e la poesia utero.

La memoria ha forma di cortile entro il quale fioriscono gli alberi di acacia e dal quale albeggiano figure femminili possenti («nello specchio, mia madre / e immagine della mia vecchiaia / e la terra»), monumentali nelle loro vesti religiose. Partono da queste «ingenua donne mature»³⁹ le vecchie nenie e la consapevolezza arcaica di un muto assenso, di un'appartenenza genealogica con la propria terra e con la propria condizione di donna. Il distacco è separazione dolorosa, ma inevitabile. Il canto di un io notturno, femminile e diafano, instaura un dialogo mercuriale con un io solido, diurno e creatore che illumina «le azzurre bellezze delle cose» e si proietta alla ricerca del «sole»:

Parla, parla con me,
salva,
al riparo della mia finestra,
sono amica del sole⁴⁰.

Nei versi dedicati all'amante Ebrahim Golestan, il pannello chiaroscurale infittisce le trame, mentre si fa più intenso il contrasto e disperata la ricerca di un'alba che possa irradiarsi sopra a quell'eterno crepuscolo:

Tutto il mio essere è un canto oscuro,
che in continuo ripetersi
ti porterà
verso l'alba di eterne crescite e fioriture
In questo canto, io, ti ho sospirato, sospirato

³⁹ «Accoglietemi, ingenua donne mature / che cercate sulla pelle, con dita sottili / i piacevoli guizzi dell'embrione, / mentre tra i vostri seni / l'aria si mescola sempre / nell'odore del latte fresco»: *ibidem*.

⁴⁰ F. FARROKHZAD, *Una finestra*: *ivi*, p. 215.

In questo canto, io,
ti ho congiunto all'albero, all'acqua, al fuoco⁴¹

Non riconosciuto dalle leggi, l'amore tra la poetessa e il regista è legittimato dalla natura, dal loro incedere nel mondo. L'unico matrimonio possibile è anche un battesimo e ha per testimoni l'acqua e il fuoco. Nel sospiro di chi scrive incedono le schiere dei condannati d'amore, a partire da Layli e Majnun⁴², coppia archetipica dell'amore contrastato nella letteratura persiana. La loro unione cerca altra sepoltura, andrà giudicato da altre leggi:

Noi come cadaveri millenari
Ci incontreremo ancora e allora il sole
Giudicherà i nostri corpi decomposti⁴³

L'amore è unica possibilità dell'essere totale, una congiunzione che incorpora, contiene dentro di sé il creato e lo fa palpitare, sorregge un universo effimero donandogli luce. Nell'unione dei corpi si incide il mistero della nascita, il desiderio della ripetizione che, mentre sgorga vorace, torna alla fonte, al proprio embrione. La distanza che conduce dal primo palpito alle nuove pulsazioni si riduce in uno spazio atavico, dal quale sgorgano immagini messianiche, che sono «il vessillo di una resurrezione»⁴⁴:

Torna con me
Torna alla nascita del corpo
Al fragrante cuore di un embrione

⁴¹ F. FARROKHZAD, *Un'altra nascita*: ivi, p. 179.

⁴² «Il mio amato / si spolvera le scarpe / coi brandelli / della tenda di Majnun»: F. FARROKHZAD, *Il mio amato*, ivi, p. 119.

⁴³ F. FARROKHZAD, *Crediamo all'inizio della stagione fredda...*: ivi, p. 191.

⁴⁴ «Rosa rossa / Rosa rossa / rossa / come il vessillo di una resurrezione / Gravida, gravida, / sono gravida»: F. FARROKHZAD, *Rosa rossa*, ivi, p. 161.

All'attimo in cui mi hai creato,
torna con me
sono incompiuta senza di te.
[...]
Lascia che mi gravidi la luna
Che mi riempia la pioggia
Che mi riempia di bimbi mai nati
Lascia che trabocchi.
Forse il mio amore
Sarà la culla di un altro Messia⁴⁵.

Il frutto della religione d'amore è reciso da un giardino lussureggiante e decadente, pronto a implodere sotto il peso delle sue aporie, perché anche l'amore è un canto luttuoso nella poesia di Farrokhzad. La potenza creatrice non può essere svincolata dal desiderio di precipitare, di toccare il fondo, di scendere nelle viscere della terra. Come scriverà in una delle sue lettere a Ebrahim Golestan:

sento una pressione vertiginosa sotto la pelle...Vorrei penetrare tutto e fin dove è possibile, sprofondare. Vorrei raggiungere gli abissi della terra. Il mio amore è là, dove la semenza cresce, le radici si intrecciano e la vita continua in mezzo alla putrefazione. Come se esistesse da sempre, prima della nascita e dopo la morte. Il mio corpo sembra essere la sua forma temporanea e fugace. Vorrei giungere alla sua origine. Vorrei appendere il mio cuore, come un frutto maturo, ai rami dei suoi alberi⁴⁶.

La traboccante fertilità non esita a trasformarsi in terra inaridita e in nostalgia brutale quando i suoi segni abbandonano il corpo, consegnandolo alla rovina:

Vedi
Come si lacera la mia pelle?
Come fermenta il latte
Nelle azzurre vene del mio gelido seno?⁴⁷

⁴⁵ F. FARROKHZAD, *Muri di confine*: ivi, p. 107.

⁴⁶ Dalle lettere scritte da Forugh Farrokhzad a Ebrahim Golestan durante il suo viaggio in Europa: ivi, p. 239.

⁴⁷ F. FARROKHZAD, *Per le strade fredde della notte*: ivi, p. 123.

Il miracolo porta con sé anche l'origine del disfacimento, tanto che un verso come «sono l'intensa sensualità della terra» rivela al contempo una potenza creatrice e distruttrice, poiché «sulla superficie femminile della terra», lì dove è «la voce che concepisce il senso», tutto è destinato a perire. Tutto oltre alla voce.

Il seme che si spande è un'illusione destinata a estinguersi perché l'utero della luna concepisce «il senso malsano della vita»⁴⁸ e può incontrare il sole solo nello spazio di un'eclissi. La poetessa vive da «rifugiata fra le ombre» finché non arriva lapidario il verso: «si è spenta la tua luce»⁴⁹.

“Luce” in persiano è scritto “*Forugh*”: il nome della poetessa è traducibile con ‘bagliore’, ma chi scrive consegna, infine, alle ombre la sua esistenza o la sua tentazione ad esistere. Chiede ancora salvezza, chiede ancora perdono per il suo amore, mentre si abbandona a quella «stagione fredda» che dominerà l'ultima raccolta, sotto l'egida di quella luna sempre più «oscura, inquieta, solitaria»⁵⁰ dalla quale ora si origina «un crepuscolo gravido di quieto sapere»:

Perdonatela
Perdonatela se, alle volte,
dimentica il suo straziante legame con torbide acque e vacue cavità
e scioccamente s'illude
di avere il diritto di esistere⁵¹.

Solitudine di Luna

Sono nuda, nuda
Nuda come i silenzi tra le parole d'amore
E le mie ferite
Sono ferite d'amore
Ferite d'amore...

⁴⁸ F. FARROKHZAD, *Per le fresche d'acque d'estate*: ivi, p. 79.

⁴⁹ F. FARROKHZAD, *Ghazal*: ivi, p. 77.

⁵⁰ F. FARROKHZAD, *Unione*: ivi, p. 95.

⁵¹ F. FARROKHZAD, *Perdonatela*: ivi, p. 87.

Ho condotto questa isola errante
Attraverso oceaniche tempeste
Attraverso vulcaniche esplosioni,
e il segreto di quest'essere compatto fu lo sgretolarsi
mentre da ogni suo minuscolo frammento nasceva un sole.
[...]
Perché non ho guardato?
Come quando un uomo passava sotto gli alberi
Bagnati...
Perché non ho guardato?
Forse quella notte aveva pianto mia madre,
la notte arrivò il dolore
e il feto prese forma.
Quella notte, io, divenni la sposa dei grappoli di acacia.
Quella notte a Isfahan
Risuonava l'azzurro delle maioliche
E colui che era la mia metà
Era ritornato nel mio feto,
io, lo vedevo nello specchio,
limpido e luminoso come specchio,
d'un tratto mi chiamò
ed io divenni la sposa dei grappoli di acacia...
Forse quella notte aveva pianto mia madre⁵²

Nella raccolta postuma *Crediamo all'inizio della stagione fredda...* troviamo il testamento poetico di Farrokhzad, che inizia così: «Questa sono io / una donna sola». Il sentimento della solitudine non è una conquista tarda, ma attraversa con gradazioni diverse le raccolte. Fin da *Quei giorni andati* che apre *Un'altra nascita*, nel tormentoso dittico conclusivo «la ragazza che si tingeva le guance» doveva ammettere di essere ora «una donna sola, una donna sola».

In quella ripetizione tormentosa si ravvisava la ricerca di un'eco, anche solo nel dialogo con il sé adolescente. Ora, nell'uso di quell'io sospeso, in quell'asserzione in prima persona, vi è tutto il peso di una condizione esistenziale, radicale, immedicabile.

Quando «il guscio della solitudine / non conteneva più il mio corpo»⁵³, le immagini ricorrenti che abbiamo fin qui delineato collassano. In questa lunga notte attraversata da rintocchi di orologi inesorabili cala un sipario tra lo sguardo dietro alla

⁵² F. FARROKHZAD, *Crediamo all'inizio della stagione fredda...*: ivi, p. 187.

⁵³ F. FARROKHZAD, *Verde Illusione*: ivi, p. 149.

finestra e il cosmo. L'impossibilità di riconoscersi nell'altro, la consapevolezza di aver guardato solo da «quello spioncino stretto», il pianto della propria madre si configurano come l'ammissione di una menzogna:

Guarda come resta crocifissa
Ai pali dell'inganno
Quest'anima che
Ha parlato con le parole
Ha sfiorato con lo sguardo,
e si è resa docile con le carezze⁵⁴

La sposa dei grappoli di acacia «marcisce in abito da sposa», perché «colui che era la mia metà / era ritornato nel mio feto». Con quest'immagine visionaria e femminile la poetessa si rimette a un mondo di solitudine, compie la sua ennesima *Verfallenheit* in una vita non autentica. La verità non è nei versi, ma la parola di cinque lettere (*haqiqat* in persiano) si può scalfire solo nella carne, nel palmo della mano:

Guarda le fronde delle tue cinque dita,
come le cinque lettere della verità,
imprese sulle tue guance⁵⁵.

Non c'è altra verità oltre a quel corpo abbandonato dietro alla finestra, «carico di desiderio e di dolore»⁵⁶ in un verso dal quale riecheggia l'intramontabile endiadi di Saffo: «soffro e desidero». Il desiderio e il dolore sono due istanze che muovono dalla stessa radice dalla quale germogliano le acacie. Il ripetersi di quella condizione, il filo con «le ingenuie donne mature» si rafforza nel pianto ora che la poetessa si

⁵⁴ F. FARROKHZAD, *Crediamo all'inizio della stagione fredda...*: ivi, p. 199.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ F. FARROKHZAD, *Sulla terra*: ivi, p. 69.

chiede ossessivamente: cos'è il silenzio? Sono «le parole non dette». Ma la domanda ultima, definitiva, capitale è la seguente:

Come si può dire a un uomo
Che non è vivo
Che non è mai stato vivo?⁵⁷

In questi ultimi versi Farrokhzad non si limita a svuotare il cosmo per inglobarlo nella sua poesia, ma svuota la sua poesia per riconsegnarla al cosmo. Non è un crollo della fede, un momento di agnizione; si tratta piuttosto dell'insegnamento ultimo che la poesia elargisce a colei che le ha consegnato il suo diritto ad esistere: il vuoto.

Su questa voragine non si erge il crollo dell'ultima illusione, ma si compie il distacco definitivo tra Farrokhzad e la sua opera. Tappa necessaria con la quale si conclude il tortuoso processo di espiazione di questo raro «uccello mortale», affinché il suo «volo» possa continuare a compiersi:

Ho il cuore stretto,
stretto.
Vado in veranda
E con le dita sfioro
La pelle tesa della notte,
le luci del contatto sono spente,
spente.
Nessuno mi presenterà al sole,
nessuno mi porterà alla festa dei passeri.
Ricordati del volo,
l'uccello è mortale⁵⁸.

Jessica Muller Castagliuolo

⁵⁷ F. FARROKHZAD, *Crediamo all'inizio della stagione fredda...*: ivi, p. 189.

⁵⁸ F. FARROKHZAD, *L'uccello è mortale*: ivi, p. 237.

Il romanzo come sistema complesso:
Pastorale americana e Rayuela

Introduzione

Piangono a diretto, il fido padre che è fonte di ogni ordine, che non potrebbe lasciarsi sfuggire o sanzionare il minimo segno del caos – per il quale tenere a bada il caos era stata la via scelta dall'intuizione per raggiungere la certezza, il rigoroso dato quotidiano della vita – e la figlia, che è il caos stesso¹.

Così Philip Roth condensa in un unico periodo le due principali funzioni attanziali che animano *Pastorale americana*, delineando una dialettica tra “ordine” e “caos” quale riduzione ai minimi termini della dinamica che governa il romanzo del '98. Sin da subito si percepisce come il testo sia mosso da forze dicotomiche, tra le quali sussiste una sproporzione da cui emerge una sorta di faglia critica. Questa “faglia” di indeterminatezza si pone quale elemento portatore di “complessità” all'interno del romanzo. Sarà dunque opportuno indagarne la natura, per comprendere ancora meglio i meccanismi che regolano *Pastorale americana*.

Una simile dialettica necessiterà di strumenti di analisi diversi dal consueto: nel nostro caso, abbiamo voluto condurre un'analisi del testo di Roth – a cui segue un debito confronto con un altro romanzo pubblicato all'aurora del postmoderno – in termini di scienze della complessità.

Per affrontare una materia così impegnativa si è rivelato utile adottare i concetti di “forma” e “funzione” (Sternberg), i quali trovano esplicazione nelle nozioni di “funzione caos” e “funzione cosmos” (Ercolino). Sarà così possibile eseguire

¹ P. ROTH, *Pastorale americana*, trad. it. di Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi, 2013, p. 250.

un'adeguata analisi di quanto accade – ma soprattutto emerge – da un punto di vista strutturale e attanziale nei testi oggetto d'indagine.

Sono stati molti gli autori che hanno affrontato in maniera più o meno dichiarata il vasto tema della complessità. Si pensi a Italo Calvino, che nella *Giornata d'uno scrutatore* ne fornisce, quasi maldestramente, una definizione molto vicina al significato etimologico di questo termine – riconducibile a un'originaria forma *complector*, la quale suggerisce un insieme indistricabile di elementi, uniti da un rapporto di reciproca dipendenza: «Ad Amerigo la complessità delle cose alle volte pareva un sovrapporsi di strati nettamente separabili, come le foglie di un carciofo, alle volte invece, un agglutinamento di significati, una pasta collosa»². Una pasta collosa dalla quale non è possibile scindere l'unità, ma che impone un'osservazione volta a cogliere quanto emerge dall'aggregazione delle singole parti interdipendenti.

L'obiettivo del presente studio è proporre un approccio metodologico in grado di coniugare gli studi di critica letteraria alle teorie sulla complessità, materia verso la quale la maggior parte dell'interesse è sorto a partire all'incirca dall'ultimo decennio del secolo scorso. In effetti, la critica ha riscontrato molteplici affinità tra sistemi complessi e forma romanzo. Pertanto, per uno studio del romanzo con simili aspirazioni adotteremo una prospettiva che metta in relazione i singoli elementi testuali, valutandone gli effetti sul piano microscopico e macroscopico.

Studiare la “complessità” di un testo significa accettare una sfida, aprendosi alla prospettiva che una verità assoluta è inattuabile e che quanto leggiamo non è figura chiusa ma “rizoma”, costituito da piani, funzioni, forme che si intersecano tra loro; in più, ogni testo e ogni sua parte è inevitabilmente soggetto alle interpretazioni di chi legge, spesso contraddittorie e mutevoli. La sfida principale consiste, allora, nell'abbracciare questa “contraddizione”.

Il testo è campo dell'indagine e dello sforzo ermeneutico, in quanto semplificazione di un contenuto complesso presente nella realtà esterna (o nell'interiorità di chi scrive) riposto entro una forma chiusa: scrivere implica

² I. CALVINO, *La giornata d'uno scrutatore*, Torino, Einaudi, 2011, p. 7.

necessariamente un adattamento rispetto una materia di per sé problematica e dunque irriducibile a modello teorico. Il romanzo, poi, si pone come forma elettiva dell'espansione del pensiero, fatto a sua immagine e somiglianza: in esso cerchiamo di spiegare quanto non riusciamo a spiegarci altrimenti, dando una consistenza materiale all'incertezza che ci attanaglia, entro una struttura che, seppur chiusa e conclusa, spesso è – anche al limite dell'asfissiante – immensamente complessa.

Di cosa parliamo quando parliamo di complessità?

Stando alla definizione che fornisce Alberto Gandolfi in *Formicai, imperi, cervelli*³, si intende per “sistema complesso” un particolare tipo di sistema all'interno del quale ogni elemento è posto in relazione di interdipendenza non solo con la restante parte degli elementi presenti al suo interno, ma anche con l'ambiente circostante in cui è inserito, adattandosi alle spinte e ai cambiamenti provenienti dall'esterno.

Una simile definizione si rivela particolarmente appropriata se si guarda al caso del genere romanzo. A buon diritto, infatti, il testo letterario può essere considerato un sistema aperto immerso in un determinato ambiente socio-culturale dal quale è influenzato (e di cui è frutto) e posto in relazione con la mente del lettore – figura imprescindibile, senza la quale non potrebbe esplicitare tutto il suo potenziale illimitato.

Alberto Gandolfi definisce un sistema complesso «un'entità organica, globale e organizzata: togliendone una parte ne modifichiamo la natura e le funzionalità»⁴ e aggiunge «i sistemi [...] sono formati da numerose parti differenziate»⁵ per puntualizzare la dipendenza tra il comportamento del sistema, inteso nella sua

³ A. GANDOLFI, *Formicai, imperi, cervelli. Introduzione alla scienza della complessità*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

⁴ Ivi, p. 17.

⁵ *Ibidem*.

globalità, e quello delle parti da cui è costituito; queste, a loro volta, possono essere considerate micro-insiemi, organizzati secondo una struttura gerarchica.

L'interazione tra le singole parti dà vita a processi ciclici, definiti feedback. Da questi cicli si ha ciò che è definito “comportamento emergente” del sistema, vale a dire che «in un sistema complesso le relazioni tra gli elementi diventano più importanti della natura degli elementi stessi»⁶. Oggetto d'indagine dovrà essere la “dinamica globale” che è subalterna a un'organizzazione gerarchica e strutturata al fine di conferire un andamento armonico e coordinato tra le parti.

Alla base del comportamento complesso vi è infatti il fenomeno dell'autorganizzazione, il quale si verifica ogni qual volta si raggiunge un determinato livello gerarchico. Man mano che le relazioni tra gli elementi del sistema diventano più articolate, questo aumenta il proprio livello di complessità. Con l'incremento del disordine interno, anche le più piccole perturbazioni provenienti dall'esterno si diffondono a macchia d'olio fra tutti gli elementi e dunque viene meno ogni possibilità di previsione circa il loro comportamento: regna il caos⁷. La complessità è quanto si trova nella zona intermedia tra comportamento lineare e ordinato e, sul fronte opposto, comportamento caotico; in una zona intermedia, che è sostanzialmente di transizione, la quale rappresenta il «comportamento più intelligente e creativo»⁸ poiché consente al sistema di evolvere e adattarsi. È grazie alla capacità di evoluzione che i sistemi complessi si spingono verso una zona definita *at the edge of chaos*, caratterizzata da un alto tasso di criticità, fortemente sensibile alle perturbazioni esterne.

In quest'ottica, il ruolo del caos andrà considerato in termini di pura “potenzialità”, dal momento che: «Il caos rompe le catene dell'universo deterministico e garantisce all'umanità un infinito grado di libertà nel forgiare il

⁶ Ivi, p. 41.

⁷ Ivi, pp. 42-57.

⁸ Ivi, p. 59.

proprio mondo. Una miscela di ordine e caos è lo stato naturale di ogni forma di vita»⁹.

L'elemento caotico funge da grimaldello per il funzionamento stesso del sistema poiché, con l'incremento dei livelli di complessità, quest'ultimo viene spinto verso un punto in cui aumenta la probabilità che si possa assistere alle cosiddette "biforcazioni catastrofiche", oltre le quali il sistema evolve o soccombe al caos dilagante al suo interno.

Una volta stabilito, in termini tecnici, a cosa ci riferiamo quando parliamo di sistema complesso, sarà ulteriormente utile definire anche sul piano del dibattito filosofico cos'è la "complessità": questa si presenta laddove si verificano la crisi dei fondamenti scientifici e la crisi dei fondamenti filosofici (con Nietzsche). A ciò consegue l'invalidazione del polo empirico (Popper) e del polo della logica (Gödel): la zona al limite tra questi due poli è costituita dalle incertezze causate dalla trasformazione dei principi d'ordine su cui si basava l'epistemologia positivista.

Riconoscere la complessità in tutto ciò che ci circonda vuol dire riconoscere il mistero del mondo; non a caso Morin parla di «insostenibile complessità dell'essere»¹⁰ relativamente alla constatazione che la complessità è posta nella zona d'ombra, negli interstizi che rendono nullo ogni tipo di semplificazione, dove le antitesi si fondono e oggetto osservato e soggetto osservante si scorgono l'uno nell'altro. Il territorio della complessità è il non riducibile.

Il filosofo francese, partendo da queste riflessioni, parla della complessità nei termini di "sfida" e non, semplicisticamente, come soluzione da adottare. Un simile approccio rappresenta un vantaggio non da poco anche dal punto di vista interdisciplinare, poiché esso abbatte le barriere che normalmente vengono alzate tra i diversi campi del sapere. Si tratta quindi di accogliere il pensiero complesso in una prospettiva dialogica tra i più disparati ambiti, sfruttando la nozione di sistema in quanto griglia teorica. Per cui questo nuovo tipo di logica dovrà inglobare e

⁹ Ivi, p. 71.

¹⁰ E. MORIN, *La sfida della complessità*, Firenze, Le Lettere, 2017, p. 71.

riorganizzare i capisaldi del pensiero, scontrandosi inevitabilmente con la concezione binaria su cui per secoli si è fondato il nostro sapere. Andrà quindi ricercato un metodo per trattare al meglio le aporie della logica e inglobare le incertezze nell'intellegibilità dell'universo per poter così parlare finalmente di “pensiero complesso”.

Proposte per una teoria “complessa” della letteratura

Nell'area delle *humanities*, la branca di studi che di recente ha adottato un approccio sempre più vicino all'analisi del testo in termini di teorie della complessità è quella che va sotto il nome di “narratologia cognitivista”, derivata dalle cosiddette “scienze cognitive di seconda generazione” che per prime hanno aperto la strada alle teorie della complessità¹¹.

Tra gli studiosi, Marco Caracciolo ha avanzato la proposta di un “modello enattivista” della narrazione (cioè una teoria tesa a studiare il rapporto tra “organismo” e ambiente); un modello cioè *reader oriented* che si basa su una teoria *embodied* della letteratura – mossa dal concetto di “esperienzialità”¹². Su un piano prettamente narratologico, si fa ricorso ai concetti di “probabilità inferenziale” e di “sequenzialità inferenziale” per spiegare le dinamiche inferenziali e probabilistiche coinvolte nella fruizione del prodotto estetico-narrativo, partendo dal concetto di “attrattore”, il quale rappresenta l'elemento che conduce il lettore al riconoscimento di un senso più o meno esplicito nel testo¹³.

Tra i primi lavori in cui si è cercato di carpire i rapporti tra teorie della complessità e categorie narratologiche, troviamo un articolo di John Pier¹⁴. Lo

¹¹ M. COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina, 2017.

¹² Tale modello di lettura si propone di studiare la relazione dinamica che nasce dall'interazione fra testo e vissuto di chi legge, basandosi su processi cognitivi, come l'identificazione, che implicano la presenza di empatia (ivi, p. 238).

¹³ Cfr. A. CASADEI, *Biologia della Letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore, 2018.

¹⁴ J. PIER, *Complexity: A Paradigm for Narrative?*, in *The Emerging Vectors of Narratology*, a cura di P. K. Hansen, J. Pier, P. Roussin e W. Schmid, Berlin-Boston, de Gruyter, 2017, pp. 533-65.

studioso individua alla base di alcune categorie narratologiche i modelli di “sequenza” e “sequenzialità”, orientando la ricerca su una valutazione della trama in termini probabilistici. In opposizione al modello del *récit idéal*¹⁵, Pier analizza gli snodi cruciali con riferimento a situazioni *near* e *far from equilibrium* riguardo a punti nel testo dall’elevata criticità. Ciò risulta particolarmente evidente in tutta una serie di romanzi sorti nel XX secolo, nei quali si verifica un distacco, talvolta nettissimo, dalla struttura basilare del *plot*, enfatizzando invece aspetti del testo che esigono una partecipazione sempre più attiva del lettore.

Lo studioso si avvale delle recenti teorie del New Criticism (nate a partire dagli anni Sessanta del Novecento) che guardano al testo letterario come entità irriducibile a una visione deterministica e prevedibile. Tali teorie hanno apportato importanti cambiamenti nelle indagini narratologiche, dotando gli studiosi di una maggiore sensibilità verso campi di studio apparentemente distanti dall’ambito umanistico. Pur non proclamando la totale sovrapposizione tra sistemi complessi e narrativa, l’intento di Pier è confrontare le due categorie per comprendere in che modo la narrativa, specialmente nel genere romanzo, possa essere intesa e analizzata a partire dallo studio di comportamenti per l’appunto “complessi”; non meno importante sarà poi interrogarsi su quale ruolo possano ricoprire le teorie della complessità se applicate alla narrativa, basando l’indagine su aspetti in comune. Adottare un simile approccio nello studio del romanzo vorrà dire analizzare il “comportamento emergente” dato dall’interazione tra le singole componenti.

Per una teoria sistemica della letteratura, sorge la necessità di avvalersi di un metodo che possa accordare teorie nate in aree di ricerca parecchio distanti tra loro, ma che allo stesso tempo si basi su caratteristiche proprie del metodo narratologico. La soluzione che Federico Pianzola presenta a tutto ciò è il *Proteus Principle (PP)*, già proposto da Meir Sternberg nei suoi lavori sugli universali narrativi del 1992 e del 2010; tale modello si fonda sul rapporto tra “forma” e “funzione”, in riferimento al ruolo che precisi elementi appartenenti a categorie logiche differenti assumono a

¹⁵ Cfr. T. TODOROV, *La poetica*, in *Che cos’è lo strutturalismo*, trad. it. di M. Antonella, Milano, Isedi, 1971.

seconda dell'approccio teorico utilizzato¹⁶. Sternberg dimostra che la base dell'organizzazione narrativa è costituita da un certo pattern di relazioni – e non da elementi a sé stanti –, enfatizzando la presenza di un comportamento complesso alla base di queste. Sarà giusto chiedersi, per ricavare una teoria letteraria, fino a che punto un dato elemento è funzionale alla complessiva organizzazione narrativa e cosa emerge dall'interazione tra le singole componenti.

L'adozione del *PP* consentirebbe una valutazione congrua dell'interazione tra “forme” e “funzioni” testuali, con conseguente analisi del “comportamento emergente” che si manifesta a partire dal contatto tra processi cognitivi ed estetici nella relazione testo-fruttore.

Questo metodo consente un ampio grado di adattabilità fra teorie afferenti a campi del sapere molto distanti (al confine tra sapere scientifico e sapere umanistico), dando vita a un approccio aperto che tiene conto di fenomeni di feedback in sostanza molto simili. Sono le stesse dinamiche interne ai romanzi a basarsi su reti e connessioni intricatissime il cui grado di complessità può raggiungere un livello così elevato da sfiorare asintoticamente i limiti del caos¹⁷.

Il testo può (e deve) essere considerato un sistema complesso e, di conseguenza, essere analizzato in quanto tale. Esso si trova costantemente in uno stato di instabilità tra una soglia inferiore, che suole coincidere con la causalità lineare – entro cui è consentita la restituzione lineare degli avvenimenti –, e una superiore, che invece è da individuare nel comportamento complesso, spesso tendente al caotico; limite questo oltre il quale le connessioni tra i singoli elementi si intersecano a dismisura, tanto da rendere impossibile soggiogarle a un processo narrativo che rischierebbe di limitarle o degradarle a strutture precostituite e svilenti¹⁸. Lo strumento proposto da Pianzola, in fin dei conti, si rivela essere il più efficace per cogliere tutte le sfumature di significato che si creano dalle interazioni

¹⁶ M. STERNBERG, *Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity*, in «Poetics Today», XIII, 3, 1992, pp. 463-541.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ F. PIANZOLA, *Looking at Narrative as a Complex System: The Proteus Principle*, in *Narrating Complexity*, a cura di R. Walsh e S. Stepney, Cham, Springer, 2018, p. 111.

fra le singole componenti – fermo restando che il *PP* deve essere adottato in quanto proposta metodologica e non essere eletto a verità assoluta.

Quanto appena descritto serve a far luce su come all'interno della mente umana vi sia un'inderogabile tendenza a ridurre fenomeni complessi a un piano di causalità lineare. Perciò scrivere storie, o romanzi, consentirebbe di condensare la complessità del reale per comprenderla meglio.

Va però tenuto conto della palese difficoltà che si incontra nel momento in cui si tenta di far calzare un comportamento complesso – che per propria natura sfugge all'inserimento in rigide griglie teoriche – entro un “modello”; di conseguenza sarà inevitabile attuare semplificazioni a causa del discrimine intrinseco tra il comportamento e la mera descrizione del sistema.

Ai fini della nostra indagine, è necessario tenere in considerazione anche quanto Stefano Ercolino, attingendo da uno studio di LeClair sui *system novels*¹⁹, in un proprio studio pone sotto l'etichetta di “romanzo massimalista”; vale a dire un particolare tipo di testo in cui affiora la “componente massimalista”, caratterizzato dalle seguenti prerogative:

Totalità, interconnessione, organizzazione, scambio di informazioni, apertura divengono le linee guida di una complessa e trasversale riorganizzazione epistemologica avvenuta intorno alla metà del XX secolo che ha definito non solo il campo e i metodi delle scienze matematiche, fisiche e naturali, ma anche il nostro modo di vivere, oltre che la sua rappresentazione letteraria²⁰.

La caratteristica che prima tra tutte balza all'occhio è la lunghezza di tali romanzi, dovuta all'accumulazione apparentemente caotica di dettagli che sembrerebbero a prima vista poco significativi. Questi però, nell'ordito complessivo,

¹⁹ Ulteriore spunto per utilizzare studi afferenti ai sistemi complessi nell'ambito dello studio del romanzo, il testo di LeClair mette in evidenza il fatto che sarebbe il cambiamento avvenuto nel campo delle scienze naturali ad aver coinvolto anche la produzione romanzesca, determinando la scelta di nuovi temi e forme (T. LECLAIR, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana, University of Illinois Press, 1989).

²⁰ S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 18-19.

si rivelano essenziali dal momento che danno vita a ulteriori spunti che sviluppano una propria autonomia, pur avendo origine in zone marginali del testo. Il romanzo “massimalista”, come molti altri prodotti della stagione postmoderna, parcellizza il testo in unità discrete, in modo che ogni frammento cooperi alla restituzione dell’insieme e costituisca di per sé un microsistema, a sua volta capace di espandersi. L’autonomia delle parti di un testo diverrebbe estremamente funzionale alla sintesi estetica del mondo, poiché il testo, avanzando per frammenti giustapposti, consentirebbe di muoversi attraverso la materia magmatica che è la realtà stessa – oltremodo, ciò eviterebbe l’impatto contro il muro dell’ineffabilità che si cela oltre la pagina scritta.

A tenere testa a tale difficoltà subentra il ruolo che assume la “trama”, dispositivo attorno al quale si dipana il racconto, che consente la piena comprensione al lettore, fornendogli la sicurezza del confronto con qualcosa di «finito in se stesso»²¹. C’è però chi nutre una scarsissima fiducia nei confronti della «sicurezza della trama»²²; materia, quest’ultima, su cui si è esposto Carlo Emilio Gadda, il quale è consapevole della necessità di ricondurre il caos dell’esterno a una “struttura geometrica” essenziale e ordinata. Al tempo stesso, l’autore è conscio che l’eccessiva ricerca di un principio d’ordine costituisce un problema per quanto riguarda il rapporto tra narrazione e vita, a causa di quella «inalienabile refrattarietà del reale a ogni tentativo di organica, integrale sistemazione»²³. L’autore del *Pasticciaccio* sa bene quanto la trama, tendendo a ricreare le relazioni umane, cerchi di restituire una struttura (quasi) parimenti complessa. “Narrare” è indagare su cumuli di grovigli, cercare di ritrovare un principio di causalità che però non sempre è dato, nella vita come nel testo, perché quest’ultimo è costantemente sottoposto a «spinte centrifughe» (Carati) che lo allontanano sempre più da una rassicurante unità: il testo presenta così una situazione dispersiva e potenzialmente inesauribile.

²¹ P. BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, trad. it. di D. Fink, Torino, Einaudi, 2004, p. 4.

²² S. CARATI, *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza scrittura*, Milano, Ledizioni, 2023.

²³ G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995.

Indagare il caos che attanaglia la nostra esperienza, insito nel reale, è prerogativa che contraddistingue il romanzo – e la letteratura – da sempre. È però in particolar modo nella stagione dei grandi modernisti e successivamente, con autori quali Calvino, Cortázar, Perec, Borges e molti altri ancora, che si sviluppano nuove forme e nuove strutture atte a ricercare e ricreare la dialettica tra il caos esperienziale e le modalità attraverso cui esso si esplica sul piano strutturale e contenutistico.

La realtà fenomenica è, sì, presente in ogni testo, pur restando sul binario opposto a quello dello scrittore. Se la scrittura è ciò che Mario Lavagetto definisce «provincia dell’immaginario»²⁴, inoltrarsi in questo territorio – nella persona dell’autore o del lettore – implica la rinuncia alla sicurezza dei teoremi e delle grandezze misurabili per entrare totalmente «nel regno dello scarto, per ritrovarsi a vagare nell’immenso, sconfinato, labirintico territorio dell’ambiguità e dell’eccezione»²⁵.

Si assiste così allo sviluppo di forme narrative che evitano in tutti i modi la riduzione pedissequa dell’esperienza entro un perimetro chiuso e svilente; tuttavia, si tratta di forme che riescono a coglierne la complessità, tenendo sempre presente che la sovrapposizione “testo-vita” (che di per sé è “altro”, in quanto realtà stratificata) non sarà mai totale. Proprio una simile frattura – spiegano le pagine di Gadda – «trasforma il sistema da finito a infinito»²⁶.

Qualsiasi romanzo si ritrova irrimediabilmente sconfitto in partenza nello scontro agonistico che instaura con il reale. Tra i due elementi non può che sussistere una relazione in cui il primo risulta “sineddoche”²⁷ del secondo, di cui restituisce solo una rappresentazione parziale e mai completa, per quanto, in certi casi, considerevolmente complessa e ponderosa.

²⁴ Cfr. M. LAVAGETTO, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 66.

²⁵ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 54.

²⁶ S. CARATI, *Il mondo là fuori*, op. cit., pp. 54-55.

²⁷ S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, op. cit., p. 21.

Ordine, caos, trasgressione: Pastorale americana

Pastorale americana si pone in linea con la ricerca identitaria del “sogno americano”, ragion per cui l’afflato epico presente al suo interno si consuma nella volontà di rappresentare i destini generali di un’intera Nazione (e generazione), su cui innesta la rappresentazione dei destini individuali dei singoli personaggi.

Roth usufruisce di una struttura accuratamente disposta, retta da numerosi parallelismi ed eco intertestuali, per far fronte a un plot debordante e narrare una vicenda che non sfocia verso alcun esito – poiché frutto di congetture della mente di Zuckerman.

Alter-ego dello stesso autore, Nathan Zuckerman assume il ruolo di “funzione”, così come introdotta riguardo al *Proteus Principle*. Questo (non) personaggio stimola una riflessione sul concetto di finzione narrativa e su come questa si ponga a sua volta in relazione ai concetti di verità e verità narrativa. Figura onnipresente nell’opera di Roth, Zuckerman dichiara da subito il proprio antecedente letterario, Marcel della *Recherche*, che nella creazione di Proust incarna «un distacco del protagonista-narratore del desiderio metafisico, per avvicinarsi con l’impegno artistico a un desiderio rivolto verso di sé e non verso l’esterno»²⁸; Nathan si trova davanti a un mondo in cui non c’è scarto tra verità e finzione, in cui il soggetto, da frammentato e indeterminato, grazie alla chiave di lettura del “ricordo”, può acquisire strumenti per scoprire in esso più verità che nella realtà stessa. La strategia proustiana è però cambiata di segno:

Divorando un boccone dopo l’altro di quei pasticcini il cui sapore farinoso avevo amato fin dall’infanzia [...] forse avrei fatto sparire da Nathan ciò che, secondo Proust, sparì da Marcel nell’attimo in cui riconobbe “il sapore della piccola madeleine” [...]. Mangiai dunque, avidamente, ingordamente, non volendo limitarmi, nemmeno per un attimo, nel vorace accumulo di grassi saturi; ma senza avere, infine, la fortuna di Marcel²⁹.

²⁸ C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, Torino, UTET, 2012, p. 26.

²⁹ P. ROTH, *Pastorale americana*, op. cit., p. 51.

Se in Proust è possibile ricostruire la compattezza della vita grazie alla narrazione, non gode dello stesso potere la voce di Zuckerman; la storia qui non riesce a ricomporsi e finisce per approdare alla dissoluzione di quell'unità originaria, contrariamente al momento proustiano dove una condizione non lineare e ingarbugliata confluiva in un senso ricomposto. Il dolcetto fragrante e profumato rigurgita la propria essenza: è un mero «accumulo di grassi saturi». Le fughe dell'intimità, di ciò che non è dato vedere dall'esterno, non possono rivelarsi se non nella constatazione dell'intrinseca perniciosità di cui si anela allo svelamento.

È così che in Roth il tema di base viene a coincidere con l'incertezza della memoria e con la sua fragilità; ciò costituisce un'arma a doppio taglio, dal momento che la memoria priva il soggetto della propria interezza e della propria stabilità, costringendolo a ricostruirsi unicamente attraverso l'attrito con l'esterno. Il testo quindi sembra essere in balia di una forza centrifuga che lo rende sfuggente a qualsiasi ricognizione, poiché il frammento testuale corre all'impazzata, rendendone impossibile l'aggregazione entro un discorso coerente affidato alla narrazione.

Ancora, dunque, sussiste un rapporto dicotomico tra narrazione e realtà, poiché questa è soggetta a un giogo che la costringe a «reificarsi» e a inserirsi entro i limiti della pagina scritta. Il senso ultimo è che la realtà, quando tenta di essere romanzata, finisce sempre per restituire il disegno di una verità parziale poiché non è mai totalmente «testualizzabile»³⁰.

Roth esige un nuovo modo per narrare la realtà, che non solo scriva e descriva il reale, ma costruisca su di esso un "discorso"; così, dopo numerosi tentativi letterari, è solo in *Pastorale americana* che mette a punto, nella maniera più soddisfacente, una strategia narrativa che gli consente di «motivare il falso» e ridurre a zero l'effetto di antirealismo che nei suoi precedenti romanzi viziava l'effetto di mimesi del reale.

Dando vita a questo nuovo tipo di narratore, Roth riesce a realizzare un punto di vista parziale e privilegiato, portando al centro del romanzo del '97 questioni già proustiane sulla coesistenza di "vero" e "falso" all'interno della finzione narrativa.

³⁰ C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, op. cit., p. 32.

Zuckerman racconta una storia di cui non è protagonista, a cui assiste da lontano, da una posizione marginale – sia nel testo che nella finzione; è un narratore che si immola per incarnarsi strumento della stessa riflessione metanarrativa e sopperire all’indeterminatezza del soggetto “altro”, il quale non si coglie né si conosce mai totalmente:

Zuckerman assume la funzione di messa a nudo del procedimento, ma al contempo resta espressione del romanzesco. È autonomo, ma in qualche modo legato a Roth; ha un piede nella finzione e l’altro nella realtà. Questa proprietà spugnosa, questi confini incerti definiscono Zuckerman non tanto come personaggio, ma come funzione narrativa dal valore strutturante, in grado di orientare il materiale e caricarlo di senso³¹.

Zuckerman si fa “funzione” della “finzione narrativa”. Così Roth carica il suo alter ego dell’onere e dell’onore di essere scrittore e dà vita a questa sorta di correlativo oggettivo dell’*ars narrandi*; ciò ha come diretta conseguenza l’iperattenzione ai meccanismi di cui la stessa narrazione è costituita, grazie ai quali l’autore può riservarsi un privilegiato trampolino di lancio all’interno del testo³².

Lo Svedese è ingabbiato nella Storia e nella propria personalissima storia, nella perfetta *Pastorale americana* che egli incarna, alimentata dai sogni e dalle speranze che i cittadini della comunità di Newark proiettano su di lui. La prefazione, in questo senso assume uno statuto particolare perché, a differenza delle altre opere della modernità in cui costituisce una sezione nettamente separata dal corpo principale del testo, qui invece torna in un momento successivo – dimostrando che andrebbe utilizzata l’espressione genettiana «istanza prefativa testualizzata e narrativizzata»³³, dal momento che essa si pone nella zona liminare tra il «già-testo» e il «non-ancora storia»³⁴.

³¹ Ivi, p. 40.

³² Cfr. P. MASIERO, *Philip Roth and the Zuckerman Books: The Making of a Storyworld*, Amherst-New York, Cambria Press, 2011, p. 11.

³³ Cfr. G. GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. di C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

³⁴ C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, op. cit., p. 45.

La descrizione della “pastorale” facilita l’accettazione veridica del racconto, in quanto suggerisce un effetto di realtà, restando comunque relegata sullo sfondo, indipendente dall’azione principale. Il tutto funge da sfondo a ciò che è il vero motore del meccanismo testuale, l’evento che passa in sordina sul piano della narrazione, il “dettaglio” situato sulla faglia tra l’evento storico e la tragedia privata: la bomba nell’ufficio postale di Old Rimrock, le cui conseguenze hanno portata atroce. Si tratta dell’evento che non si lascia domare dal giogo della narrazione; eppure esplose e la storia insieme ad esso, con il pensiero ossessivo di Zuckerman che precipita in un gorgo di interrogativi senza risposta.

Si rincorrono con il progredire del testo interpretazioni contrastanti, supposizioni che – soprattutto per la prima parte – potrebbero tanto essere vere tanto non esserlo affatto (secondo quel principio di natura schrödingeriana di cui Gabriele Frasca illustra abilmente i meccanismi)³⁵, premendo sulle capacità ermeneutiche tanto del soggetto narrante quanto del lettore. Al tutto si aggiunge l’utilizzo dell’indiretto libero, il quale garantisce spazio alla finzione, dal momento che il romanzo risulta tanto radicato sugli inganni che Nathan propina a sé stesso, così che anche lo Svedese in persona appaia un’entità astratta – «Giovannino Seme di Mela»³⁶ – in quanto mera proiezione altrui.

L’occhio – o meglio la parola – del narratore può modificare la scena e i sogni. I ricordi nominati nella citazione in esergo al testo possono diventare realtà, non per capacità intrinseca, ma perché soggetti a un meccanismo di distorsione attraverso il racconto³⁷:

[...] la storia degli altri, che si rivela priva del significato che secondo noi dovrebbe avere e che assume invece un significato grottesco, tanto siamo male attrezzati per discernere l’intimo lavorio e gli scopi invisibili degli altri? [...] Rimane il fatto che, in ogni modo, capire bene la gente non è vivere. Vivere è capirla male, capirla male e male e poi male e, dopo un attento riesame, ancora male. Ecco come sappiamo di

³⁵ G. FRASCA, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Napoli, d’if, 2011.

³⁶ P. ROTH, *Pastorale americana*, op. cit., p. 340.

³⁷ C. TIRINANZI DE MEDICI, *Il vero e il convenzionale*, op. cit., p. 52.

essere vivi: sbagliando. Forse la cosa migliore sarebbe dimenticare di aver ragione o torto sulla gente e godersi semplicemente la gita. Ma se ci riuscite ... Beh, siete fortunati³⁸.

Zuckerman è preso così da una forza irrefrenabile che lo costringe a interrogarsi riguardo alla “soggettività” dello Svedese; fatto sta che la lente attraverso cui guarda non è mai cristallina, a causa dell’avarizia insita nel suo meccanismo, che vizia inevitabilmente l’esito delle domande che egli si pone. Credere che sia possibile imprimere una forma alla complessità, come cerca di fare il narratore – nonostante sembri continuamente urlare a noi lettori di non fidarsi delle sue parole – è un mero inganno. L’alter ego di Roth sa bene quanto sia imperscrutabile il coacervo di sentimenti che l’interiorità esperisce, come sa bene anche che l’intrico di situazioni e azioni della “storia” non può essere sottoposto ad alcuna *reductio ad unum* attraverso la macchina narrativa. Roth affida la storia che ha stimolato la sua ossessione a ciò che è considerato il più potente dei mezzi, per poi rivelarne in corso d’opera la fallacia.

L’unico modo per sanare questo paradosso è eclissare la figura di Zuckerman, lasciando proseguire solo la sua voce, per aprire un varco nell’interiorità altrui, arginando l’ostacolo del punto di vista parziale. Roth, attraverso Zuckerman, dà voce al problema della «regolazione narrativa» (Genette), dimostrando che il compito più arduo che deve affrontare lo scrittore è la trattazione del “problema conoscitivo”. Per conoscere è necessario modificare il proprio sguardo e far sì che l’istanza narrativa tenda a zero, pur avendo presente che questa non può mai essere annullata del tutto, dal momento che «nessun racconto [...] può “mostrare” o “imitare” la storia che narra. Può solo raccontarla in modo particolareggiato, preciso, “vivo”, e dare così una maggiore o minore impressione di mimesi»³⁹.

Zuckerman esiste in quanto mera funzione, la cui presenza manda in cortocircuito sul piano ermeneutico il “sistema complesso” che è *Pastorale*

³⁸ P. ROTH, *Pastorale americana*, op. cit., p. 443.

³⁹ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006.

americana, agendo su elementi che introducono un “segno meno” in apertura all’“equazione” che è questo romanzo. Gli effetti sono riscontrabili sia nell’inesistenza di Zuckerman (in quanto persona ma non in quanto funzione) sia nell’introduzione, in un quadro storicamente vero, di un minimo evento falso. Quest’ultimo – quasi volesse essere una *mise en abyme* del plot – agisce esattamente come la bomba che Merry Levov, figlia dello Svedese, fa scoppiare a Newark, rappresentando il punto di congiunzione tra finzione narrativa e storia (intesa come *plot* e come storia americana, soprattutto).

La “funzione Zuckerman” è un espediente per dar forma – e senso – al caos dell’interiorità altrui, di una storia ricostruita *a posteriori* solo dagli impulsi irrefrenabili di un pensiero che vaga senza meta. La presenza di Zuckerman è inoltre utile al tentativo di applicare quel principio secondo il quale la trama, in quanto “struttura” che tenta di porre gli eventi in sequenza, aspira a conferire loro un senso, inserendoli in una narrazione più o meno lineare⁴⁰; ma, nel caso di *Pastorale americana*, tale possibilità si sgretola nel momento esatto in cui viene a scontrarsi con quel coacervo complesso di concause che ne sovverte la stabilità.

Il titolo stesso motiva la bipartizione strutturale: *Pastorale americana*, due lemmi polarizzati su immagini e valori opposti. La *Pastorale*, coincidente con la prima parte, richiama il genere omonimo garante di una struttura e di una tematica fissa e idilliaca, come dimostrato anche dall’utilizzo dei tempi verbali, per la maggior parte all’imperfetto indicativo, a sottolineare l’immobilità nella comunità di Newark («Lo Svedese [...] questo *era* un nome magico»; «lo Svedese *brillava* come estremo nel football»)⁴¹. Anche la prefazione costituisce una sorta di cornice anteposta all’intero romanzo, che impone ordine almeno su un piano strutturale, a cui è contrapposta la componente caotica, costituita dal *plot*. L’istanza caotica è condensata nell’altro termine del titolo – nel lemma che rompe le geometrie testuali, le relazioni di causa ed effetto abilmente disposte dall’autore – ed emerge nella

⁴⁰ Sono infatti le «strutture, funzioni, sequenze e trame» che consentono «la possibilità di seguire una narrazione e di ricavarne un senso» (P. BROOKS, *Trame*, op. cit., p. 20).

⁴¹ P. ROTH, *Pastorale americana*, op. cit., pp. 1-2. Corsivi nostri.

seconda parte del testo, portando alla luce la sostanziale differenza tra *plot* e *story*. Appare dunque ciò che si potrebbe definire un duplice “comportamento emergente” all’interno del romanzo, a partire dalle due istanze fondanti, che instaurano un rapporto dicotomico: l’“ordine” e il “caos”.

Investito da queste due forze antitetiche, il romanzo si configura come tentativo di organizzare l’esperienza umana sul piano narrativo, scontrandosi però con l’impossibilità di restituire il caos dell’esperienza umana in maniera oggettiva.

La dialettica alla base di *Pastorale americana* sembra essere la stessa già ravvisata in *Cibernetica e fantasmi* da Italo Calvino, il quale descrive la tensione tra «ingegneria combinatoria del plot», quale appunto istanza d’ordine, e «il mare del non dicibile» del caos⁴². La forza ordinatrice che dispone sul testo rimandi, connessioni intertestuali deve tener testa all’esuberanza del plot, che spinge verso le più ignote direzioni, opponendo dunque una forza di segno contrario alla coesione interna. La coesistenza di queste due forze uguali e opposte riconduce a ciò che Stefano Ercolino definisce “funzione cosmos”, contrapposta alla tensione destabilizzante della “funzione caos”⁴³.

Se si guarda a questo fenomeno adottando gli stessi termini e gli stessi strumenti coinvolti nello studio dei sistemi complessi, si nota come l’istanza caotica vada a rompere il “feedback circolare”. Il funzionamento globale del sistema viene compromesso da elementi ingovernabili, sia sul piano strutturale con la “funzione Zuckerman” sia su quello del *plot* con la bomba che Merry fa esplodere nell’ufficio postale, dando il via alla deflagrazione caotica nell’universo idilliaco quale appariva la vita dello Svedese. Noi lettori siamo costretti ad arrovellarci dietro quella montagna di ucronie e di “e se” pronunciati da Zuckerman, che ci fanno chiedere da quale minuscolo e insignificante punto, da quale colpa, sia scaturita tutta quell’energia distruttrice e, soprattutto, se questa possa essere ricondotta a una causa

⁴² I. CALVINO, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* [1980], a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 205-25.

⁴³ S. ERCOLINO, *Il romanzo massimalista*, op. cit., pp. 189-95.

o se siamo noi che immaginiamo con troppa fiducia correlazioni causali tra gli eventi, per aggrapparci a una parvenza di sicurezza.

Le due successive sezioni del romanzo coincidono con la tragedia privata del protagonista, avvenuta dopo la caduta dalla condizione edenica in cui aveva vissuto: dopo l'errore fatale.

Per comprendere meglio questa evoluzione, è d'obbligo fare riferimento all'eco dichiarato che Roth fa a Milton, suddividendo il romanzo in tre sezioni («Paradiso ricordato», «La caduta» e «Paradiso perduto») corrispondenti sul piano tematico alla vera e propria pastorale a cui segue la “caduta” che però è cambiata di segno, dal momento che a cadere non è più il Satana ribelle (coincidente con la figura di Merry), ma il Dio stesso del suo universo.

Seymour Levov è, in senso classico, una figura tragica, un uomo ammirabile, bellissimo e forte che decade dal suo *state of grace*, in parte per volere del Fato e in parte perché pecca di *hybris* – col bacio che stampa sulle labbra della figlia undicenne, dopo la richiesta di lei, portando al collasso il sistema perfetto e ordinato sul quale aveva costruito la propria esistenza. Ma il primo grande peccato è aver sposato Dawn – lei americana, lui ebreo; motivo per cui merita la vendetta della furia distruttrice di Merry, che fa saltare in aria l'ufficio postale per protestare contro le azioni militari americane durante la guerra in Vietnam. La distruzione è la moneta con cui Levov paga la propria superbia: la tracotanza di chi ha cercato di fuggire l'identità culturale d'origine. Un microsistema – la vita privata – e un macrosistema – la storia di una Nazione – che si influenzano vicendevolmente.

La forte tensione epistemologica sorge dalla necessità di dipanare il groviglio di concause e comprendere come in un solo punto convergano molteplici linee causali:

Nulla di tutto questo è vero. Cause, risposte chiare, a chi dare la colpa. Ragioni. Ma non ci sono ragioni. Merry è costretta a essere ciò che è. Come tutti noi. Le ragioni si trovano nei libri. Era mai possibile che il modo di vivere della nostra famiglia sfociasse in questa bizzarria e in quest'orrore? Non era possibile. [...] si

sforza di razionalizzare, ma non si può. Questa è tutta un'altra cosa, una cosa di cui lui non sa assolutamente nulla. Nessuno ne sa niente. Non è razionale. È il caos, dall'inizio alla fine⁴⁴.

La figura di Zuckerman accoglie l'istanza del "pathos disperato del capire"⁴⁵, in cui si condensa il senso più profondo della forma tragica, dando voce a questa nevrosi conoscitiva, spostando quella che era la massima complessità sul piano linguistico nella tragedia antica verso la massima complessità sul piano diegetico nel romanzo contemporaneo:

Eppure, come dobbiamo regolarci con questa storia, questa storia così importante, la storia degli altri, che si rivela priva del significato che secondo noi dovrebbe avere e che assume invece un significato grottesco, tanto siamo male attrezzati per discernere l'intimo lavoro e gli scopi invisibili degli altri? [...] Rimane il fatto che, in ogni modo, capire bene la gente non è vivere. Vivere è capirla male, capirla male e male e poi male e, dopo un attento riesame, ancora male. Ecco come sappiamo di essere vivi; sbagliando. Forse la cosa migliore sarebbe dimenticare di aver ragione o torto sulla gente e godersi semplicemente la gita. Ma se ci riuscite... Beh, siete fortunati⁴⁶.

All'interno di *Pastorale americana* la dialettica "ordine-caos" si configura quale *emergent behaviour* del sistema; in particolare, sul piano diegetico vi è la tendenza alla forma più alta e violenta di caos, «la brutalità della distruzione di quest'uomo indistruttibile»⁴⁷, a partire da un difetto fatale: la balbuzie dell'amata figlia, una deroga alla stabilità di quel sistema ordinato di cui godeva l'esistenza dello Svedese.

Le trasgressioni di Levov apportano al sistema dei cambiamenti che implicano il susseguirsi di reazioni a catena. Merry e il padre incarnano due istanze antitetiche, non possono coesistere; la figura di Merry porta all'interno del romanzo un aumento dell'«entropia narrativa» (Ercolino), incarnando ciò che precedentemente abbiamo

⁴⁴ P. ROTH, *Pastorale americana*, op. cit., p. 304.

⁴⁵ La formula è tratta da un intervento di F. MORETTI, *La guerra entro la famiglia (Eschilo, Oresteia)*, presentato in *Quattro lezioni sulla tragedia*, a cura di F. de Cristofaro, L. Distaso ed E. Abignente, Teatro Mercadante, Napoli 22 marzo 2023.

⁴⁶ P. ROTH, *Pastorale americana*, op. cit., pp. 40-41.

⁴⁷ Ivi, p. 90.

definito “funzione caos”; questa presenza lavora in direzione contraria a quella dello Svedese, il quale – personificando l’istanza d’ordine – coincide con ciò che è invece indicato come “funzione cosmos”⁴⁸, cui spetta il compito di contenere l’energia della prima funzione.

Sul piano strutturale, la “funzione cosmos” corrisponde alla disposizione ordinata del materiale narrativo entro strutture rigide (cioè la tripartizione in *Pastorale*, *Caduta*, *Contropastorale* e l’introduzione della “funzione Zuckerman”, esterna alla vicenda narrata); tale funzione cerca di fare da contrappeso al materiale narrativo inserito in una situazione costantemente *at the edge of chaos*; è così fornita un’organizzazione gerarchica in grado di restituire la corretta tenuta sul piano morfologico, affinché emerga il contenuto simbolico che il testo vuole veicolare attraverso la rappresentazione di istanze antitetiche: anarchia vs ordine, forze centrifughe vs forze centripete, caos vs cosmos.

All’interno del romanzo massimalista – si ricordi – le forze sono bilanciate, cosa che invece non avviene in *Pastorale americana*: qui domina il caos, asservendo a esso tutte le restanti funzioni. Un così alto grado di complessità – diegetica e tematica – non consente una conclusione completa e soddisfacente da un punto di vista ermeneutico. Il sistema giunge al collasso a causa di questa sproporzione.

In *Pastorale americana*, dunque, avviene una rottura nel funzionamento ciclico del feedback che pone l’intero sistema di fronte a una situazione perfettamente paragonabile alle “biforcazioni catastrofiche” dei sistemi complessi, dato che ci si allontana dall’equilibrio originale poiché il grado di complessità cresce a dismisura. Il romanzo di Roth tende al collasso, a causa dell’egemonia esercitata dalla funzione caos – incarnata da Merry. Il disperato tentativo di controllo dello Svedese sulla propria vita non ha saputo adattarsi allorquando questa è stata colpita dalla violenza che ne ha compromesso la tenuta, generando così una sclerosi che ha permeato l’intero romanzo.

⁴⁸ Ivi, p. 190.

La potenza caotica che il personaggio di Merry introduce sulla scena è la potenza della “volontà”. Con l’esplosione della bomba nell’ufficio postale, esplose anche la *libido* vitale della figlia dello Svedese, fino ad allora sopita – esistente solo in forma di sintomo, nella sua balbuzie: scoppia l’ordigno, Merry afferma la propria “volontà” e cessa di tartagliare. Dal caos Merry trae la propria forza, che le consente di vivere persino nelle più infime condizioni, come il Satana di Milton che, pur cadendo, afferma «*The mind is its own place, and in itself can make a heav’n of hell, a hell of heav’n. [...] Better to reign in hell than serve in heav’n*»⁴⁹.

Il caos consente l’attuazione delle infinite possibilità d’essere, che l’ordine sclerotizzava. «Senza trasgressione non esiste conoscenza»⁵⁰ scrive Roth, lasciando lo Svedese da solo; a lui resta l’onta del difetto fatale, della disobbedienza che imprime alla sua stessa vita la forma del «pensiero di un balbuziente: sfuggita ad ogni controllo»⁵¹. Il sistema tende alla sclerosi perché non sa evolvere, una volta che la crisi delle certezze si para sul suo cammino.

Evoluzioni di sistemi: Rayuela

È possibile riconoscere un modello testuale che lavora in senso contrario rispetto a *Pastorale americana*. Esiste, infatti, un particolare tipo di romanzo caratterizzato dalla presenza di molteplici elementi la cui tenuta d’insieme interna risulta paradossale, ponendosi così in un luogo altro rispetto alle forme narrative tradizionali; un tipo di romanzo in cui si riscontra, inoltre, l’assenza di una chiusura o, meglio ancora, di un senso generale di completezza, a cui tuttavia si aggiunge un «ordine perentorio»⁵².

⁴⁹ J. MILTON, *Paradise Lost*, trad. it. di Lazzaro Papi, Milano, C.D.C., 1985, libro 1, vv. 254-63.

⁵⁰ P. ROTH, *Pastorale americana*, op. cit., p. 390.

⁵¹ Ivi, p. 102.

⁵² F. R. KARL, *American Fictions, 1980-2000: Whose American Is It Anyway?*, Bloomington, Xlibris, 2001, p. 162.

Da una «sensazione travolgente di trovarsi davanti a una frontiera della conoscenza»⁵³, negli anni '60 del Novecento, si sviluppa in America il *Mega Novel*, il cui nucleo è retto da un principio d'ordine complessivo, nonostante contenga molteplici istanze apparentemente caotiche.

All'interno di questi romanzi la componente caotica determina un effetto di “decentramento” e di “decostruzione” (Ercolino); infatti, in questi casi l'autore impiega dispositivi e costruzioni metanarrative o strutturali al fine di orientare il lettore attraverso la rappresentazione del «tutto-dentro-tutto dei sistemi» entro «forme imitative»⁵⁴, le quali organizzano il materiale complesso all'interno del romanzo. Vi sono dunque elementi interni che anelano al caos più elevato, inseriti però entro una struttura atta a contenerne le sollecitazioni, che assume il compito di imprimere una certa forma al contenuto complesso e straripante, per salvaguardarne la tenuta complessiva. La struttura “controlla” la narrazione.

Quanto appena descritto trova compimento in *Rayuela*, romanzo sperimentale di Julio Cortázar che presenta una struttura ben serrata, la quale però non implica garanzia d'ordine. Per dichiarazione dello stesso autore, il testo nasce sotto il segno dell'impulsività, madre di numerosi frammenti che solo in un momento successivo sono stati disposti entro la struttura che è stata consegnata alla stampa. Dalla rinuncia a un progetto predefinito *ab origine* da parte dell'autore consegue un «punto centrale sul quale poi si sono incollati [...] strati di cose eterogenee che rispondevano alla mia esperienza di quell'epoca a Parigi»⁵⁵. La struttura stessa, in un certo senso, riflette la genesi di questo testo. Il romanzo si affida alla propria capacità di “autorganizzarsi”; in un continuo passaggio da passato a futuro a presente, quasi coesistessero, rivelando l'altissimo livello di plasticità di *Rayuela*.

Cortázar fornisce una “tavola di introduzione” preliminare che lascia piena libertà al lettore su come procedere nella lettura. Dunque, *Rayuela* incarna un potere

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ T. LECLAIR, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, op. cit., pp. 23-24.

⁵⁵ Intervista a J. Cortázar tratta da O. PEREGO, *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Cortázar*, trad. it di I. Buonafalce, Barcelona, Muchnik, 1985, in J. CORTÁZAR, *Rayuela. Il gioco del mondo*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 589-603.

parimenti demolitore e creatore rispetto alla tradizione, sovvertendo le canoniche nozioni di tempo e spazio; i lettori istintivamente comprendono che esistono modi di lettura tendenti all'infinito, che non seguono un ordine statico e lineare, ma determinati dal libero arbitrio, spaziando in tutto il campo del "possibile".

Bisognerà ripartire allora da una cosa sacra, dal gioco, e regredire a uno stato di istintività primaria. Proprio nel ruolo che assume la componente ludica si rivela la complessità del romanzo, poiché il gioco stesso della *Rayuela* – il "gioco del mondo" – fornisce la chiave interpretativa esatta: il sassolino lanciato, così come noi che ci muoviamo nelle nostre vite, non soggiace alla rigida divisione delle caselle disegnate, ma è mosso da forze anarchiche di altra natura.

Una frattura tra aspettativa e realtà riproduce intenzionalmente la sproporzione tra *game*, gioco costituito da regole precise, volto a orientare il movimento dei giocatori, e *play*, l'azione vera, gli eventi che travolgono il giocatore.

Ancora una volta è presente la dicotomia "ordine-caos", cesellata, in questo caso, non solo nella struttura stessa del testo, in un libro che «è molti libri, ma soprattutto è due libri»⁵⁶ come esplicita l'introduzione, ma soprattutto – sul piano attanziale – nel personaggio della Maga, ai cui antipodi si pone l'istanza ordinatrice di Oliveira.

La Maga, abitatrice delle eccezioni, che ama «tutti gli inverosimili guai in cui si trovava per via del fallimento d'ogni legge nella sua vita»⁵⁷, è guidata dalla propria naturale istintività, a cui si oppone l'anelito costante verso un "centro" di Oliveira; personaggio, quest'ultimo, che è consapevole di quanto la propria volontà di incanalare la complessità entro entità geometriche sia solo il residuo di un'intima illusione a cui egli si aggrappa per pretendere di avere una parvenza d'ordine e, dunque, di sicurezza. L'incontro tra i due apre al personaggio maschile una nuova prospettiva circa la potenzialità del caos – laddove, al contrario, questo era pura distruzione in *Pastorale americana*.

⁵⁶ J. CORTÁZAR, *Rayuela. Il gioco del mondo*, trad. it di F. Nicoletti Rossini, Torino, Einaudi, 2015, p. 1.

⁵⁷ Ivi, p. 16.

Uno degli espedienti dell'autore per bilanciare la compresenza di ordine e caos è attuare un'operazione di destrutturazione del linguaggio, scindendo il significato del *verbum* dal suo significante – azione utile anche ad affrontare il problema della relazionalità e della comunicabilità tra gli individui; spogliato il nome, a farsi carico dell'espressione del significato che il testo vuole veicolare saranno altri elementi, quali il ritmo e la sonorità.

Tra significato e significante della parola sussiste un rapporto di sottomissione del secondo termine rispetto al primo; rapporto che riflette la subordinazione della figura della Maga rispetto allo sguardo deformante di Oliveira⁵⁸. Solo attraverso una simile decostruzione Cortázar può superare la barriera della soggettività del singolo, tanto che anche la descrizione dell'unione corporale necessita dell'utilizzo di un simile artificio per ambire alla descrizione più completa ed efficace dello sfiorarsi, fisico e dell'anima, di due intimità distinte che entrano in contatto. Questo, l'unico modo per restituirne così la totale unione:

Tocco la tua bocca, con un dito tocco l'orlo della tua bocca, la sto disegnando come se uscisse dalla mia mano, come se per la prima volta la tua bocca si schiudesse, e mi basta chiudere gli occhi per disfare tutto e ricominciare [...] E c'è una sola saliva e un solo sapore di frutta matura, e io ti sento tremare stretta a me come una luna sull'acqua⁵⁹.

L'istanza profondamente trasgressiva sul piano linguistico è presente anche su quello strutturale; in questo romanzo concepito quasi fosse un “gioco”, la *playfulness* che dà corpo al testo fa sì che la frammentazione della struttura narrativa venga percepita ontologicamente.

Rayuela, grazie al potere conferito al lettore, riconduce ancora al “rizoma”, emblema del concetto stesso di “complessità”. Il testo, infatti, si fonda sulla ricerca asfissiante di qualcosa che in sostanza non è mai definito, identificato da Oliveira con

⁵⁸ E. BARROS GRELA, *Performatividad lúdica y espacios de género en «Rayuela» y «El túnel»*, in «Revista chilena de literatura», LXXXI, 2012, p. 128.

⁵⁹ J. CORTÁZAR, *Rayuela. Il gioco del mondo*, op. cit., p. 41.

una generica nozione di “centro”; si tratta però di una definizione che è data solo in negativo: «dopo aver liquidato tutto ciò che lui voleva liquidare, c’è la speranza di reinventare la realtà»⁶⁰.

La rinuncia a una trama lineare fa sì che a tenere insieme il testo subentri la struttura del “gioco”, una sorta di «rete onirica»⁶¹ da cui risulta l’impossibilità di stabilizzarsi in nessun luogo e di ancorarsi a un preciso momento (causa i continui *flashes* temporali), escludendo la possibilità di una fine. Tuttavia, il lettore è spinto a proseguire da una quanto mai forte «coazione a leggere»⁶².

Rayuela sotto questo punto di vista agirebbe esattamente in linea con la tradizione postmoderna, mettendo in crisi l’intreccio classico, ormai inadeguato a racchiudere una complessità sempre più incontrollabile. È perciò presente non più una scansione di senso lineare («chronos»), ma qualcos’altro che mira a far emergere un significato più profondo («kairos»)⁶³. Porre una conclusione definitiva – o dar vita a una trama finita e lineare – equivarrebbe a svilire il senso del testo, dal momento che inevitabilmente ne risulterebbe una semplificazione forzata.

Cortázar crea un nuovo tipo di romanzo, destrutturando ciò che era rimasto dalla vecchia tradizione, dei vecchi modelli, in linea con quel “senso della fine” che si percepiva durante gli anni in cui *Rayuela* prendeva corpo. Tale è il motivo che spinge l’autore a definire la propria opera “bomba atomica”, poiché si nutre del terrore di una fine imminente, di una “crisi” che avrebbe potuto scatenarsi in qualsiasi momento. Il grande merito di Cortázar è aver trasformato la sensazione che aleggiava all’epoca in prodotto artistico.

Se il concetto di fine è posto in stretta concomitanza con quello di crisi, ciò si riversa pienamente in *Rayuela*, dato che la “crisi” è ulteriormente assorbita nel “conflitto” in termini di funzioni antinomiche. Viene così sollecitato un desiderio di armonia che deve però fronteggiare l’impossibilità di ricrearla o di risolversi in una

⁶⁰ Ivi, p. 602.

⁶¹ B. SARLO, *Il gioco del mondo. Julio Cortázar, 1963*, in *Il romanzo. III. Storia e geografia*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2002, p. 735.

⁶² Cfr. P. BROOKS, *Trame*, op. cit., p. 227.

⁶³ Cfr. F. BERTONI, *Impossibile chiusura: il romanzo moltiplicato*, in «SigMa», I, 2018, p. 18.

pacificazione del conflitto. Questo romanzo cerca di adattarsi a un nuovo tipo di complessità che richiede spiegazioni sempre più sofisticate a fronte di una realtà quanto mai sfuggente, la quale nega qualsiasi prospettiva escatologica a causa dell'essenza peritura e labile dei modelli temporali⁶⁴.

Rayuela va considerato come un sistema complesso che, giunto *at the edge of chaos*, dimostra la propria capacità di autoregolarsi, la quale gli consente di superare quella soglia critica per sfruttare il caos magmatico da cui è turbato, evolvendo in una nuova forma. Il “caos” diventa funzionale all'evoluzione del sistema.

Non è altro che un tentativo di superare lo iato tra vita e testo anche il dispositivo ludico, la scissione tra significato e significante, a cui abbiamo accennato. In questo quadro generale, va ricordata anche l'importanza dell'introduzione di determinati personaggi che assumono il ruolo di *figura* di altri personaggi. Questi si caricano di significati simbolici differenti per ognuno, a sottolineare la complessità dei rapporti umani nonché l'impossibilità di una comprensione – e compenetrazione – totale tra gli individui.

Rayuela è pura complessità. In un romanzo che – come già visto – è più romanzi, più libri, che dà vita a “n” possibilità di lettura, «le suggestioni ermeneutiche si moltiplicano in modo entropico»⁶⁵. Ordine *versus* caos, ancora una volta in un romanzo complesso in quanto risultato di molteplici livelli ed elementi paratestuali che coesistono senza fondersi mai, costantemente in comunicazione tra loro:

[...] i personaggi di Oliveira e della Maga si spostano secondo itinerari casuali, si incontrano senza appuntamento, percorrono strade in cui scoprono ciò che lo sguardo normale non coglie. Quest'attrazione misteriosa, che i surrealisti chiamano “casualità oggettiva”, conduce alla deriva entrambi i personaggi, mossi da forze che, nella Maga, sono completamente naturali, profonde, incoscienti, e che, in Oliveira, lottano invece con la ragione che cerca di interpretarle⁶⁶.

⁶⁴ F. KERMODE, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972, pp. 43-45.

⁶⁵ Ivi, p. 188.

⁶⁶ B. SARLO, *Il gioco del mondo. Julio Cortázar, 1963*, op. cit., p. 737.

La contrapposizione “funzione caos-funzione cosmos” è riportata nell’antinomia che separa – ma allo stesso tempo lega – anche sul piano attanziale i due attori principali. Ignacio Oliveira personifica la tendenza a ridurre il materiale organico del reale entro strutture fisse e schemi chiusi fondati su un sapere prettamente accademico, i quali (per propria natura) non comprendono la molteplicità insita nel reale, irriducibile a legge, che resta incomprensibile a chi tenta di decifrare la realtà secondo paradigmi precostituiti. È figura antitetica la Maga, con la propria capacità di “oltrepassare il varco” e squarciare il confine tra realtà apparente, convenzionale, e ciò che sta “oltre”, così da poter cogliere la totalità di quanto le è attorno, con «occhi che guardano senza vedere»⁶⁷, andando oltre quella «comprensione parcellizzata»⁶⁸ appartenente a un’impostazione di ragionamento lineare e razionale.

La Maga è pura trasgressione rispetto ai principi logici di Oliveira; è inoltre perfettamente in linea con i molteplici spunti trasgressivi che l’autore volontariamente libera nel testo, cosicché il concetto stesso di trasgressione, scevro da qualsiasi declinazione estetica, quasi apre alla riflessione sulla complessità che permea il romanzo in questione. Se in *Pastorale americana* non era possibile trarre una conclusione e sanare la vicenda, tanto essa era ingarbugliata, in *Rayuela* è dato avanzare molteplici letture e interpretazioni ugualmente valide, poiché è come se il lettore sentisse di poter sanare le aporie testuali, in quanto ne percepisce la costruzione anomala, non mettendola però mai in discussione.

Contrariamente a ciò a cui va incontro lo Svedese, crollando nella tragedia più atroce, in Cortázar l’istanza caotica è potenzialità pura, che dà vita a un romanzo nuovo, rivoluzionario, a un sistema più sofisticato, superando la soglia di criticità caotica; ciò è reso possibile grazie a una più efficace autorganizzazione, a partire dalla configurazione del linguaggio nella sua componente minima, l’etimo (che di per

⁶⁷ J. CORTÁZAR, *Rayuela. Il gioco del mondo*, op. cit., p. 105.

⁶⁸ B. SARLO, *Il gioco del mondo. Julio Cortázar, 1963*, op. cit., p. 738.

sé è “atomo”)⁶⁹, fino a coinvolgere il comportamento dell’intero sistema e l’ambiente attraverso la nuova modalità di fruizione richiesta al lettore.

Due romanzi, insomma, che presentano strategie differenti per fronteggiare la materia vasta e complessa della “realtà”. L’uno, inserito in un infinito circolo vizioso, tende al collasso, inghiottito dal caos che dilaga e stravolge il sistema impeccabile della vita di Seymour Levov; l’altro, aperto alla possibilità, sfrutta la “funzione caos” come principio compositivo, quale evoluzione del romanzo contemporaneo in una nuova forma capace di trarre potenzialità creativa dagli aspetti più complessi della mente e del reale, con cui la letteratura gioca la propria partita da sempre.

Chiara Muzio

⁶⁹ M. TORTORA, A. VOLPONE, *Il romanzo modernista europeo. Autori, forme, questioni*, Roma, Carocci, 2019, p. 226.

Storia dell'editoria

Questa sezione è dedicata all'approfondimento della storia dell'editoria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili ai giorni nostri, con ricerche e studi su case editrici, figure di spicco dell'intermediazione editoriale, circuiti di diffusione del libro, ben precise collane editoriali, singole questioni relative all'iter di pubblicazione di alcune opere letterarie e alle loro successive trasposizioni teatrali, televisive o cinematografiche. Si valorizzeranno anche materiali d'archivio mai pubblicati o scarsamente studiati dagli specialisti del settore.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 14/C, 10/F, 11/A

Settori scientifico-disciplinari:

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi
- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate
- M-STO/08: Archivistica, bibliografia e biblioteconomia

*Il fascinoso incontro fra mondi lontani:
note sulla letteratura giapponese e sulla sua ricezione in Occidente*

Nella tristezza
i colori del cielo
Svegliano i sogni
Nell'ora grigia
della rassegnazione
Una musica

Kobayashi Issa

Nel XIX secolo alcuni storici giapponesi elaborarono una periodizzazione della storia del Giappone basandosi sul concetto di *Jidai* ('epoca' o 'periodo') che utilizza sia i nomi delle località in cui risiedeva l'autorità politica, come quartieri o città, sia i cognomi delle famiglie detentrici del potere ed esterne alla famiglia imperiale¹. Esiste, però, anche un altro sistema di periodizzazione storica introdotto nel VII secolo e mutuato dalla Cina conosciuto come *nengo*, cioè 'era', che riconosceva alla corte imperiale la speciale prerogativa di decidere l'inizio di un'era che poteva coincidere con il regno di un sovrano o con una parte di esso, e a cui veniva dato un nome tratto solitamente dai classici della cultura cinese. Ognuna di queste "porzioni storiche" ha dato vita a tipologie letterarie differenti.

La letteratura giapponese, così come ogni altra, riflette il gusto e il modo di pensare dell'ambiente in cui è stata prodotta. La mentalità nipponica si è plasmata in un territorio che fino al 1800 è stato isolato dal resto del mondo; dunque, i giapponesi hanno sempre scritto per sé stessi, senza pretese di universalità: da ciò che raccontano emerge questa sorta di esclusivismo geografico che si riflette in quanto viene narrato. «Se infatti la consapevolezza del loro isolamento li ha spinti a imparare dagli altri,

¹ Cfr. R. CAROLI, F. GATTI, *Storia del Giappone*, Bari, Laterza, 2004, pp. XXVIII-XXXIV.

essa li ha anche portati a sviluppare una delle civiltà più singolari, tale che è difficile trovarne l'eguale tra comunità delle stesse dimensioni»².

Nella storia della civiltà giapponese si distinguono due grandi periodi, cioè quello della forte influenza della cultura e della civiltà cinese del IV secolo, seguito dall'introduzione del Buddhismo nel VI secolo; e il periodo dell'influenza delle culture occidentali, introdotte con l'apertura del Giappone al mondo nel 1868.

La storia letteraria e culturale ricalca, invece, la periodizzazione politica dell'isola e si suddivide in cinque periodi. Il primo è detto "Epoca di Nara" e va dal 710 al 784; è caratterizzato dalla nascita della storiografia nipponica e dalla comparsa del *Man'yōshū*, pilastro della poesia. Il secondo prende il nome di "Epoca di Heian", va dal 784 al 1185 ed è definito l'Età dell'oro della letteratura poiché questa, interamente sviluppatasi all'interno delle corti, aveva carattere prettamente aristocratico. Il terzo è chiamato "Periodo di transizione" e va dal 1185 al 1600, suddividendosi in "Epoca di Kamakura", dal 1185 al 1333, "Epoca di Nanbokucho", dal 1334 al 1392, ed "Epoca di Muromachi" o degli Ashikaga, dal 1393 al 1573. In questo periodo la letteratura esce dalle corti e raggiunge gli ambienti militari, seguendo il flusso della storia che a mano a mano fa perdere potere agli aristocratici in favore dei militari; in questo stesso periodo il Buddhismo cerca di democratizzare la cultura fondando delle scuole, le *terakoya*, che cercano di istruire il popolo. Il quarto periodo è quello dell'"Epoca di Edo" o dei Tokugawa, dal 1600 al 1868, in cui finalmente nasce anche la produzione letteraria popolare; l'ultimo periodo è quello caratterizzato dall'influenza dell'Occidente, iniziato con la Restaurazione Meiji del 1868 e con l'apertura verso il mondo esterno.

La storiografia e la letteratura hanno, dunque, avuto origine quando l'arcipelago ha adottato l'alfabeto cinese e ha cominciato a mettere per iscritto gli eventi a cui assisteva. Presto, però, i giapponesi non si accontentarono più delle idee mediate dai migranti e diedero il via a una serie di spedizioni in Cina per studiare direttamente dalle fonti ufficiali i testi che conoscevano solo per tramite. Per secoli,

² E. O. REISCHAUER, *Storia del Giappone*, Milano, Rizzoli, 1974, p. 18.

dunque, i nipponici si dedicarono allo studio e alla scoperta della grande civiltà cinese e spesso adottarono in Giappone le stesse idee con cui venivano in contatto per cercare di rinnovare le strutture politiche e sociali del loro paese.

Il rinnovamento, agevolato e favorito dagli studi cinesi, era però in realtà già iniziato con la pubblicazione del *Jushichikajo Kenpo*, l'Editto in 17 articoli promulgato nel 604 dal principe Shōtoku Taishi, che per la prima volta guardava al Giappone come a una nazione, ne istituiva l'autorità politica e fissava una sorta di morale di stato ispirata ai principi del Confucianesimo e del Buddhismo.

Vi fu nel 604 la promulgazione della cosiddetta *Costituzione dei diciassette articoli*, un corpus di precetti basati sul Buddhismo e i principi etico-politici del confucianesimo. Un'altra iniziativa fu quella di inviare nel 607 una grande ambasceria ufficiale in Cina. E questa e le molte altre che si susseguirono nel corso dei successivi due secoli e mezzo ebbero un ruolo vitale nella diffusione della civiltà cinese in Giappone³.

L'«Epoca di Nara» è, quindi, caratterizzata dall'introduzione del Buddhismo nella vita nazionale del paese, importante a livello di maturazione filosofica e religiosa, e fondamentale per l'impulso dato alle arti e alle lettere.

La poesia del periodo era costituita dall'alternarsi di quinari e settenari. Queste coppie di versi avevano un numero indeterminato, ma presto si affermò la consuetudine di chiudere il componimento con un verso unico da sette sillabe. Questo tipo di poesia lunga era definito *Nagauta* o *Choka*, ma presto venne sostituita da una più corta, la *Mijikauta* o, più comunemente, *Tanka*, composta con uno schema 5-7-5-7-7 per un totale di sole trentuno sillabe.

La maggior parte di queste composizioni seguono un modello rigido di trentun sillabe, detto *tanka* (breve poesia) e sono brevissime. Da questa sua caratteristica, il *tanka* non poteva prestarsi che a fuggevoli tocchi di scene naturali, a incastonare singole intuizioni o ad accennare in abili sintesi qualche moto dell'anima, ma nonostante queste sue limitazioni esso era in grado di raggiungere delicatezza e commozione⁴.

³ Ivi, p. 32.

⁴ Ivi, p. 46.

Tutta la produzione poetica dell'“Epoca di Nara” è contenuta in un'unica grande raccolta di cinquemila componimenti, il *Man'yōshū*. Questo nome indica la raccolta (*shū*) di diecimila (*man*) foglie (*yo*), e due sono le interpretazioni possibili: o ‘raccolta di una miriade di poesie’ oppure ‘raccolta di una miriade di generazioni’.

Dopo l'“Epoca di Nara” inizia l'“Epoca di Heian”, durata circa quattrocento anni e che ha fatto da palcoscenico a moltissime trasformazioni nella civiltà e nella cultura giapponese. Heian è l'abbreviazione di Heinankyō, antico nome dato a Kyoto che significa ‘capitale della pace e della tranquillità’. In quel periodo il potere passò nelle mani della famiglia aristocratica più importante, i Fujiwara, e nel campo culturale, fino al IX secolo, proseguirono indisturbati gli studi cinesi fino ad arrivare poi a una sorta di risveglio nazionale che avrebbe portato il paese alla sua epoca classica, caratterizzata da una letteratura aristocratica, sviluppatasi nelle corti e distinta da un carattere aulico.

La prima parte dell'“Epoca Heian” si aprì con un avvenimento che avrebbe segnato profondamente la storia culturale dell'isola. Il ministro Sugawara no Michizane, che avrebbe dovuto guidare un'ambasceria, inviò ai regnanti un memoriale in cui spiegava la difficile situazione politica cui si assisteva in Cina, sconvolta dall'anarchia e dal caos che precedettero la caduta dei Tang, la famiglia al potere: con questo scritto sconsigliava di inviare ulteriori studiosi nel continente. Il documento segnò la fine delle ambascerie ufficiali.

Non si dimentichi che in quel momento il Giappone era ancora un paese in cui il centro culturale era rappresentato dalla corte, divenuta sempre più raffinata e dedita agli svaghi; in un panorama simile le ambizioni dei nobili iniziarono ad aumentare e le lotte per il potere non tardarono a comparire. Da queste uscì vittoriosa la famiglia Fujiwara che, invece di mettersi contro i sovrani, scelse di legarvisi tramite matrimoni, cosicché nel giro di pochi anni i suoi membri divennero a tutti gli effetti parte della famiglia imperiale grazie alla rete di parentele che si era ormai sviluppata.

Al livello letterario, sebbene i viaggi in Cina avessero subito un arresto, la fascinazione e il fervore per gli studi cinesi rimase preponderante almeno fino alla

metà del IX secolo, quando essi cominciarono a perdere centralità e cominciarono a comparire alcune antologie private e alcuni lavori di carattere giuridico e storico che forniscono un quadro della società giapponese in quel momento storico.

Per quanto riguarda la poesia, quel periodo fu dominato dal *Mono no Aware*, che raggiunse la sua piena maturità intorno all'anno Mille e che può essere tradotto come: il turbamento (*aware*) delle (*no*) cose (*mono*), ovvero la commozione e il senso di comunione che il mondo, la natura e gli umani ci ispirano, il trasporto dell'io e dell'interiorità che partecipa del dolore e dell'essenza del mondo.

Dalla cessazione dei rapporti con la Cina si ebbe un forte risveglio dell'interesse nazionale con l'affermazione del gusto per le lettere e i fatti prettamente nipponici. Anche in ambito poetico, dunque, si assistette a una forte fioritura che si affermò su quella cinese. Il *Man'Yoshu* venne superato e iniziò a essere visto come troppo primitivo e semplicistico: lasciò il posto a una poesia più misurata, raffinata e riflessiva.

Tipici della letteratura del X secolo sono i *Monogatari*, ovvero i 'racconti di cose', da *Mono*, cioè 'cosa', e *Kataru*, cioè 'raccontare'. Questi consistevano praticamente in qualunque tipo di narrazione di fatti storici o immaginari; erano, dunque, l'equivalente della nostra narrativa nei suoi vari generi, i derivati dei miti e delle leggende delle epoche passate. La caratteristica principale dei *monogatari* è che sono scritti in giapponese: si stavano finalmente abbandonando le lettere cinesi in favore di un risveglio nazionale sempre più consistente. Si era, infatti, affermato in quegli anni l'uso del sillabario *Hiragana*, che aveva permesso ai giapponesi di esprimere agevolmente in una lingua viva e che sentivano propria i loro sentimenti, le loro passioni e le loro fantasie.

Il secondo periodo dell'“Epoca Heian” è quello in cui le lettere raggiunsero il loro apogeo, parallelamente alla totale acquisizione del potere da parte del ministro Fujiwara no Michinaga. L'isolamento del Giappone dal resto del mondo ha in quest'epoca favorito un'evoluzione pacifica della civiltà nipponica, che né riceveva impulsi dall'estero né era tormentata da lotte civili interne. Tutto questo favorì il

fiorire della cultura e delle arti, coltivate in corti raffinate ed eleganti, e si raggiunse grande libertà anche in usi e costumi, che furono profondamente ingentiliti. Questa società chiusa nelle sue belle corti non conosceva i problemi economici del resto del Giappone e del mondo, e ignorava completamente i bisogni del popolo; era, dunque, una società felice, sempre alla ricerca di nuovi piaceri, che trascorreva le giornate tra mostre d'arte e gare di poesia, profondamente assorta nel proprio presente dorato e del tutto inconscia della situazione del resto del Paese.

In quel momento il Buddhismo si affermò con grande prestigio, più che in ogni altro periodo. Il clero, infatti, era caduto preda di vizi e intrighi ed era addirittura diventato pericoloso per lo Stato, in quanto i templi avevano iniziato ad assoldare milizie, i *Sohei*, per difendere i propri feudi. Per combattere queste agitazioni la corte ricorse all'aiuto di due clan guerrieri, i Taira e i Minamoto, precisamente quando una crisi di successione mise l'ex imperatore Sutoku contro il successore designato, Go Shirikawa. Sutoku ricorse ai Minamoto, mentre Go Shirikawa ai Taira. Le lotte che ne nacquerò modificarono per sempre la storia del Giappone ed ebbero una grandissima influenza anche nel campo delle lettere. In questo secondo periodo dell'«Epoca Heian» vennero infatti compilate, per ordine imperiale, quattro antologie ufficiali che dimostrano perfettamente la degenerazione della poesia, che si ridusse a virtuosismi poetici e stilistici.

Per quanto riguarda la narrativa, è invece a questo periodo che risale il più grande capolavoro giapponese mai scritto, ovvero il *Genji Monogatari*, *La storia di Genji*, prodotto dell'ingegno di una donna della famiglia Fujiwara ricordata con l'altisonante nome di Murasaki Shikibu, che significa 'il cerimoniale color porpora'.

Il protagonista Genji è nato dall'amore dell'imperatore per una delle sue concubine di basso rango, che è costretta a subire vessazioni da parte delle compagne invidiose finché, stanca, non decide di togliersi la vita. Il protagonista, rimasto orfano a soli tre anni, soffrirà sempre la mancanza della madre e subirà le conseguenze di questo profondo vuoto, andando per tutta la vita alla ricerca di una donna ideale che possa colmarlo. La grandezza del testo è tutta nell'approfondimento psicologico dei

personaggi e nella descrizione dello stile di vita della corte giapponese dell'anno Mille. La lingua utilizzata è quella colta e raffinata degli ambienti cortigiani in cui viveva l'autrice, e d'altronde in quel periodo, dopo la chiusura dei rapporti con la Cina, soprattutto la letteratura scritta dalle donne cercava di conferire spessore alla lingua nazionale, vista come uno strumento duttile con il quale poter raggiungere le vette più ricercate dell'espressione.

Ma come i loro colleghi medievali d'Europa, la maggior parte degli uomini di cultura giapponesi disdegnarono di servirsi della loro lingua per opere importanti, e continuarono a scrivere libri di storia, saggi e documenti ufficiali in cinese, mentre le donne della corte imperiale, che in genere non avevano abbastanza cultura per scrivere in questa lingua, furono costrette, se volevano esprimersi letterariamente, a usare il giapponese. Il risultato fu che, mentre gli uomini di questo periodo scrivevano, non senza darsi arie, in cattivo cinese, le loro dame si consolavano della loro ignoranza scrivendo in buon giapponese e dando vita, senza volerlo, alla prima grande prosa letteraria in questa lingua⁵.

La fase della letteratura giapponese che si apre nel 1185 e prosegue fino al 1600 rappresenta un periodo di transizione in cui le lettere vengono profondamente influenzate dallo spirito militare e dal Buddhismo: troviamo, quindi, affiancati il fervore militare e il sentimento religioso. Si apre con l'“Epoca di Kamakura”, che va dal 1185 al 1333 e che inizia con l'indebolimento dei Taira e con l'insediamento di Minamoto no Yoritomo nel Kanto, a Kamakura appunto, da cui egli organizzò un proprio governo militare, il *Bafuku*, con un'amministrazione centrale che controllava tutto il Giappone dislocando funzionari nelle varie zone. Il sentimento militare influiva sul mondo delle lettere con il suo fare deciso, che mirava dritto allo scopo, tutto energia e volontà; il Buddhismo era, invece, molto mutato rispetto alle epoche precedenti in cui donava alle lettere grazia e colore, e allora era visto come qualcosa di profondamente serio. Ne derivò che dalla letteratura religiosa l'amore, le donne e le passioni vennero completamente estromessi.

⁵ Ivi, pp. 46-47.

Al livello poetico, se l'“Epoca di Nara” aveva avuto come suo testimone il *Makoto*, ovvero il sentimento leggero e immediato, e l'“Epoca Heian” il *Mono No Aware*, quest'epoca vide la nascita e l'affermazione dello *Yugen*, da *You*, che significa ‘arcano, misterioso’, e *Gen*, che significa ‘nero’. Si ebbe, dunque, una poesia oscura, misteriosa e arcana.

Per quanto riguarda la narrativa, si affermarono in quel periodo i *Rekishū Monogatari*, ovvero le storie romanzate, e i *Gunki Monogatari*, cioè le storie guerresche. Mentre i primi trattano periodi di tempo più o meno lunghi, e spesso recenti, della storia del paese che affascina e verso cui si prova nostalgia, i secondi trattano di periodi di tempo molto più corti e raccontano le grandi epopee della storia del Giappone, ispirate non più da nostalgia, ma da ammirazione per i grandi guerrieri e condottieri e per le loro imprese eroiche.

Nel 1573 iniziò lo shogunato dei Tokugawa, un periodo di relativa pace e serenità che durò fino alla metà del diciannovesimo secolo. Da un punto di vista prettamente letterario, una nota positiva del tempo è stata la diffusione dell'istruzione grazie alle scuole aperte a tutti, fondate dai monaci nei loro templi. Di conseguenza, le lettere, che erano state fino ad allora solo appannaggio della corte e della nobiltà, si diffusero a macchia d'olio nel popolo. A quel periodo, inoltre, va ascritta la ripresa dei traffici con la Cina, che era guidata dalla dinastia Ming e viveva un periodo di rinnovamento e fermento culturale. Tutti gli stimoli che arrivarono dal continente diedero nuova vitalità alla cultura nipponica, che soprattutto venne influenzata dal pensiero Zen, che impresse un marchio inconfondibile di sobrietà, eleganza e compostezza a tutta l'arte.

In aggiunta, si sviluppò in quel periodo il fascino verso un diverso tipo di poesia, la *Renga* o *Poesia a catena*, composta ed eseguita da più persone. La *Renga* va distinta in *Tan Renga*, ovvero la *renga* breve, e *Kusari Renga*, la *renga* a catena. La *Renga* breve fu la prima ad affermarsi, ma fu solo il primo passo verso la *Renga* a catena, che si ispirava al *Lianju* cinese, e in cui il numero di partecipanti era in genere

ristretto a un massimo di sedici poeti, ognuno dei quali agiva aggiungendo a quelli superiori un emistichio legato per significato al precedente e al seguente.

Legata alla diffusione della cultura tra il popolo fu la ripresa della narrativa di immaginazione, che assunse nuovo vigore grazie agli *Otogizoshi*. *Otogi* significa ‘tener compagnia’, mentre *Zoshi* significa ‘quaderno, fascicolo’. Sono dunque storie che si leggono per intrattenere: è una letteratura di svago, leggera e solitamente breve. Lo stile è semplice e chiaro, e la lingua utilizzata è quella che si parla, non più quella letteraria: le concezioni della letteratura di corte, infatti, erano ormai sentite lontane e si stavano cercando nuove forme di espressione più vicine alla realtà.

Se quella dominata dagli *Shogun* e dal Buddhismo è un’epoca di transizione, tale è anche la sua letteratura, che cerca di allontanarsi dai modelli dell’era precedente e di proiettarsi verso il futuro. Gli *Otogizoshi*, privi quasi completamente di valore artistico, ne hanno uno altissimo per quanto riguarda la prospettiva storica, dato che non solo forniscono una testimonianza sulla civiltà del tempo e sui suoi usi, ma rappresentano proprio quella fase di passaggio che congiungerà la letteratura aristocratica a quella popolare dell’epoca dei Tokugawa.

Per duecentocinquant’anni, gli *shogun* Tokugawa, discendenti di Ieyasu, nella pace più totale governarono il paese attraverso il *Bafuku*, ‘il governo delle tende’, creando un sistema rigido di stampo militare. In quel momento storico i *Daimyo* e i *Samurai* erano rimasti inoperosi per mancanza di guerre da combattere; siccome il sistema governativo impediva loro di impegnarsi in altre attività a eccezione degli studi, vi si dedicarono anima e corpo e portarono un grande e vigoroso sviluppo alla cultura del paese. Il fervore negli studi cinesi portò a una forte reazione in senso nazionalistico e nacque così il movimento detto *Kokugakusha*, ovvero dei ‘cultori di studi giapponesi’.

Il fenomeno principale dell’“Epoca Tokugawa” fu il sorgere e l’affermarsi di una nuova categoria sociale, la *Chonin*, ovvero la borghesia. Durante quella fase storica, il popolo era molto partecipe dell’agone letterario, tanto da creare un nuovo tipo di letteratura che ne rifletteva i gusti e le idee: si assistette così al fiorire di una

letteratura borghese e popolare. Questa società borghese si definiva *Ukiyo*, che significa ‘mondo fluttuante’⁶, e si riferiva appunto al dinamico contesto socio-economico dominante; la stessa parola potrebbe alludere anche al termine omofono diffuso nella tradizione buddhista che significa ‘mondo di tristezza’, giocando su un doppio senso che conferiva al termine tristezza l’accezione di fluttuante, e che veniva inteso come ‘mondo alla deriva’, con una leggera sfumatura erotica.

Per quanto riguarda la poesia, in quel periodo si rinnovò la *Renga*, che anticamente presentava come strofa iniziale lo *Hokku*, che stabiliva l’andamento di tutto il componimento. Allora lo *Hokku* viveva una fase in cui andava sempre di più individualizzandosi, fino ad arrivare a costituire un nuovo genere poetico particolarmente breve, formato da uno schema di diciassette sillabe suddivise in versi da cinque-sette-cinque, che dopo poco tempo cominciò a essere chiamato *Haikai*. L’*Haikai* iniziale aveva come caratteristica l’umorismo, era composto con giochi di parole e doppi sensi, e ricorreva spesso alla lingua popolare e viva parlata nella quotidianità; presentava dunque un’occorrenza di termini cinesi. Questo carattere umoristico si mantenne fino alla comparsa di Basho e della sua scuola: fu infatti grazie al suo ingegno che l’*Haikai* perse la sua vena comica e si elevò a vera forma d’arte per serietà e spessore.

Si è già parlato della diffusione e della democratizzazione della cultura durante il periodo dei Tokugawa, ma questa non si comprende a fondo se non viene introdotto uno dei grandi cambiamenti di questa era, ovvero l’introduzione della stampa, arrivata in Giappone dalla Cina.

Si tratta di stampa non con caratteri mobili, che pare rimontino in Cina all’XI secolo, ma di stampa in xilografia su clichés, per cui ogni pagina di libro veniva incisa in rilievo su una tavoletta di legno, sulla quale era poi passato l’inchiostro e quindi premuta la carta. Questo sistema divenne subito di uso comune in Cina,

⁶ In corso la mostra dedicata a *Ukiyoe. Il Mondo Fluttuante. Visioni dal Giappone*, a cura di Rossella Menegazzo, visitabile al Museo di Roma di Palazzo Braschi fino al 23 giugno prossimo: <https://www.museodiroma.it/it/mostra-evento/ukiyoe-il-mondo-fluttuante> (ultima consultazione: 29 febbraio 2024).

ma non in Giappone, perché qui, fino al 1500, la cultura era limitata a un ambiente ristretto e si preferiva fare o far fare copie manoscritte delle opere che interessavano⁷.

Fra le prime opere a stampa della letteratura popolare ci sono i *Kanazoshi*, i testi scritti in *Kana*, cioè seguendo i sillabari giapponesi privi dei caratteri mutuati dalla Cina. I *kanazoshi* sono spesso testi brevi, di una ventina di pagine, e vengono affiancati da illustrazioni; sono, a tutti gli effetti, lo specchio letterario del periodo di transizione che viveva il Giappone, che stava passando da una società aristocratica ed elitaria a una più varia e borghese. Verso la fine del 1600 fece, infatti, la sua comparsa Ihara Saikaku, uno scrittore dotato di particolare talento che creò un nuovo genere, quello del romanzo realistico, l'*ukiyo-zoshi*, che divenne il simbolo vero e proprio dell'epoca della *chonin*. La sua produzione spazia fra tre macro-aspetti della società nipponica: l'eroticismo (e si hanno i *koshokumono*), la casta militare (con cui si hanno i *bukemono*) e la vita borghese (con i *choninmono*).

Durante i primi cento anni del dominio Tokugawa il sistema da loro fondato aveva dato frutti, fornendo un periodo di stabilità e tranquillità diffusa in cui il commercio, l'economia e le attività spirituali erano di molto progredite. I problemi, però, non tardarono a farsi sentire e le contraddizioni di un sistema fondato su due principi contrapposti come il feudalesimo e l'accentramento del potere emersero potentemente.

L'economia in sviluppo che i Tokugawa avevano stimolato, infatti, cominciò a ritorcersi contro di loro, mostrando come fosse ormai impossibile sostenere una società impostata con al vertice i militari, che, in un paese in pace e con una legislazione che impediva loro di dedicarsi a qualunque altra attività, non facevano altro che continuare a impoverirsi, divenendo parassitari. A peggiorare la situazione, in seguito al diffondersi delle antiche teorie shintoiste diffuse dalla *kokugakusha* sulla discendenza divina degli imperatori, cominciarono a essere definiti usurpatori gli *shogun* che avevano sottratto loro il potere. La situazione precipitò definitivamente

⁷ M. MUCCIOLI, *La letteratura giapponese*, a cura di M. T. Orsi, Roma, L'asino d'oro, 2015, p. 300.

con lo sbarco del commodoro americano M. Calbraith Perry nella baia di Uruga con la richiesta diretta al Giappone di uscire dal suo isolamento secolare. La crisi si protrasse per quindici anni, fino al 1868, quando il Sol Levante si aprì al resto del mondo, andando incontro a una serie di mutamenti radicali.

Durante quel periodo di transizione, tra il 1830 e il 1865, al livello letterario fiorirono i *ninjobon*, libri in cui i veri protagonisti erano i sentimenti umani. L'epoca d'oro dei *ninjobon* è quella in cui operò Tamenaga Shunsui e in cui si affermò l'ideale di condotta e di atteggiamento che viene definito *Iki*, temperamento.

Si tratta di una specie di combinazione di elementi contrastanti: di uggia e di civetteria, di raffinatezza e di rozzezza, di esibizionismo e di riserbo, di eleganza discreta associata a maniosità tutta urbana in cui la nota dominante è la civetteria. I personaggi dei *ninjobon* ci appaiono, così, dotati di un fascino erotico che non è frivolezza, di una fermezza di propositi che non è ostinazione, di una rassegnazione che non è cieca sottomissione, di una raffinatezza che non è affettazione⁸.

La fortuna dei *ninjobon* proseguì praticamente ininterrotta fino all'inizio dei rivolgimenti politici e sociali che gettarono le basi per la Restaurazione del 1868: essi furono di fatto, insieme con i *kokkebon* (i libri umoristici), le fondamenta da cui sarebbe germogliato il romanzo contemporaneo.

Nel 1868 l'imperatore Mutsuhito spostò la capitale da Kyoto a Edo, che prese il nome di Tokyo, e tutto il paese visse un periodo molto particolare, caratterizzato dall'affluire continuo di nuovi stimoli e nuove idee provenienti dall'Occidente, sia a livello culturale sia a livello civile e sociale. La foga con cui vennero studiati i pensatori occidentali, però, portò a una loro assimilazione nozionistica e superficiale piuttosto che a una vera comprensione e maturazione di pensiero critico che potesse avere delle implicazioni pratiche nella vita sociale del paese⁹. La letteratura divenne, dunque, lo specchio di una società divisa tra la fascinazione estrema per il nuovo e la

⁸ Ivi, p. 404.

⁹ Per ulteriori informazioni, cfr. YOSHIE OKAZAKI, *Japanese Culture in the Meiji Era*, Tokyo, Obunsha, 1955.

nostalgia per la vecchia tradizione indigena e di solito, fra i due estremi, l'atteggiamento più ricorrente fu quello di cercare di mitigare la tradizione con i nuovi influssi modernisti.

Nell'aprile del 1868, l'imperatore firmò il *Giuramento dei Cinque Articoli* in cui si legge:

Con questo giuramento ci poniamo come obiettivo l'instaurazione del bene nazionale su ampia base e la composizione/delineazione di una costituzione e di leggi.

1. Saranno istituite su ampia scala assemblee deliberative e tutte le decisioni verranno prese in seguito ad una discussione aperta.
2. Tutte le classi, agiate ed umili, dovranno essere unite nell'occuparsi dell'amministrazione degli affari di stato.
3. Alla gente comune, non meno che agli ufficiali civili e militari, dovrà essere permesso di compiere la loro professione in modo tale che non sia insoddisfatta.
4. Il mal costume del passato dovrà essere eliminato e tutto dovrà basarsi sulle giuste leggi di Natura.
5. Si cercherà la conoscenza nel mondo per rafforzare la base del potere imperiale¹⁰.

Si nota subito, in questo documento, la comparsa di concetti di provenienza strettamente occidentale (come le assemblee deliberative, le discussioni pubbliche, l'unione e la mescolanza delle classi, nonché una velata critica ai cattivi costumi del passato) che per la prima volta proiettavano il Giappone verso una nuova democrazia sociale e verso un nuovo modo di guardare al mondo e alla politica.

È comprensibile come in questa prima fase la fascinazione per i modi artistici dell'Occidente incuriosisse molto i giapponesi; è tuttavia fondamentale sottolineare che questa non prevaricò né uccise mai lo spirito tradizionale a cui il paese era molto legato. Sebbene nella prima fase di questa contaminazione si assistesse a un comportamento prettamente emulativo da parte dei giapponesi, questi non dimenticarono mai l'importanza della preservazione della propria identità nazionale e culturale, e riuscirono presto a interiorizzare i nuovi concetti e a integrarli con una prospettiva strettamente nipponica. Lentamente, dunque, la nuova cultura che si

¹⁰ Testo tratto dall'URL: <https://www.tuttogiappone.eu/il-patto-dei-cinque-articoli/> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

venne a creare non fu solo il frutto delle influenze occidentali, bensì l'espressione di un pensiero che si andava sviluppando spontaneamente dai nuovi sistemi di vita che si erano adottati nelle isole.

L'idea, quindi, che gli influssi internazionali abbiano soffocato completamente i metodi dell'espressione nipponica sostituendoli con quelli occidentali e producendo una cultura fatta solo di imitazione è fuorviante e per nulla realistica. È importante, dunque, non avvicinarsi a questa letteratura paragonando i prodotti giapponesi a quelli europei e americani coevi, ed è altresì fondamentale non giudicare questi prodotti partendo dal punto di vista occidentale.

Per quanto riguarda l'aspetto linguistico, prima della Restaurazione, la lingua della burocrazia e della cultura alta era nettamente differente da quella parlata, ma con l'adozione del dialetto di Tokyo come lingua nazionale la situazione si modificò radicalmente anche sul piano letterario. Nel 1882, infatti, Yatabe Ryokichi cominciò a lavorare a questo progetto col fine di trasformare la lingua parlata a Tokyo in lingua di tutto il Giappone.

Sebbene sia molto difficile ordinare cronologicamente tutte le tendenze e le correnti che si affermarono nel periodo Meiji grazie all'incontro con l'Occidente, sicuramente importante fu la comparsa delle traduzioni che fecero conoscere ai giapponesi alcuni dei più importanti autori europei come Scott, Bacone, Dickens e Carlyle¹¹.

I narratori giapponesi scoprirono nel romanzo occidentale il mezzo più consono per narrare delle storie che non potevano più essere costrette nei vecchi schemi del *monogatari* o del *gesaku*. Risale infatti al 1885 la stesura di un famoso opuscolo, lo *Shosetsu Shinzui (L'essenza del romanzo)* di Tsobouchi Shòyò, che si scagliava contro le teorie di Kyokutei Bakin (1767-1848) sul romanzo, sostenendo che questo, per interpretare davvero la vita, non dovesse far altro che ritrarla così come si presentava, senza slanci emozionali e immaginativi. Questo saggio diventò un vero e

¹¹ Sulle traduzioni di opere letterarie occidentali in Giappone cfr. S. Ito, "Pioneers of the new literature", in «Japan Quarterly», II, 1955, pp. 224-34.

proprio manifesto del romanzo moderno giapponese, ed è così che nacque lo *Shajitsu shugi*, il realismo, che sarebbe durato per circa una decina di anni. Ozaki Kòyo, capo di una corrente estetico-realistica, nel 1885 diede vita al circolo *Ken'Yusha* ('Gli amici del calamaio') con cui raccolse i romanzieri di nuova generazione intorno appunto a due riviste, «Garakuta Bunko» ('La biblioteca di cartacce') e «Miyako no Hana» ('I fiori della capitale').

Il circolo *Ken'Yusha* fu accusato di superficialità e incapacità di cogliere i veri problemi del momento da Kòda Rohan, che nel 1890 portò alla luce il Romanticismo, il *Roman Shugi*, con il quale intendeva comporre una letteratura che fosse pura espressione dei sentimenti umani. Anche il Romanticismo ebbe le sue riviste di punta, ovvero il «Bangakukai», 'Il mondo letterario', fondata nel 1893, e il «Kokumin no Tomo», 'Gli amici della nazione', del 1887.

Una data storica fondamentale dell'epoca Meiji è poi senza dubbio il 1905, anno in cui il Giappone si affermò come grande potenza mondiale sconfiggendo la Russia; la vittoria del conflitto non portò però a un periodo di prosperità, bensì aumentò le insicurezze. In letteratura, questo portò all'affermazione del Naturalismo, lo *Shizen-shugi*, la corrente ideale per descrivere le miserie della società e la realtà del periodo vissuto. Tuttavia, presto si sviluppò anche una tendenza a esso contraria, ovvero quella idealista, che si può riassumere nella figura di Natsume Sōseki, che racchiude in sé gli echi della letteratura inglese, dello spirito zenista e dell'*haikai*.

Verso la fine del primo conflitto mondiale sorse ancora un'altra corrente, il Neorealismo, lo *Shin genjitsu shugi*, che si proponeva di dare un significato sociale alla realtà afferrandone l'essenza più intima e concentrandosi non più sulle esperienze personali, bensì su quelle della società tutta. La fine della Prima guerra mondiale portò anche alla nascita di una letteratura proletaria, la *Musansha Bungaku*, che può essere distinta in tre diversi ordinamenti: una letteratura borghese-proletaria, una socialista e una di stampo marxista.

Con l'attacco della Manciuria nel 1931 iniziava il periodo letterario definito *Kurai Tanima*, ovvero baratro oscuro, che durò fino al 1945. Il governo, infatti, per

mostrare un Giappone coeso nella decisione dell'invasione, aveva attuato una serie di censure e di misure limitanti nei campi della stampa, della cultura e dell'istruzione, e ovviamente i primi bersagli verso cui ci si scagliò furono i proletari. È così che in questo periodo nacque e proliferò la letteratura di guerra, la cui prima voce fu quella di Hino Ashihei, che al seguito delle truppe scrisse nel 1938 la trilogia che ne esaltava il coraggio e lo spirito di sacrificio, composta da *Mugi To Heitai* ('Orzo e soldati'), *Tsuchi to heitai* ('Terra e soldati') e *Hana to heitai* ('Fiori e soldati').

Con l'invasione della Manciuria e con l'entrata nel secondo conflitto mondiale, il governo giapponese si appropriò della letteratura e di tutti i suoi generi, caricandoli di ideologie volte a esaltare la guerra e a pubblicizzare le scelte fatte dal paese. Le riviste più importanti del periodo bellico furono il mensile «Shiki», 'Le stagioni', che mirava a un classicismo mitigato dagli influssi della modernità; e «Rekitei», 'Il cammino', che riuscì ad armonizzare la lirica indigena tradizionale con la visione occidentale. Finita la guerra, anche la poesia, come il romanzo, vide una proliferazione repentina e divenne uno strumento di critica della società e di sfogo per le sofferenze patite a causa della guerra.

Nel 1941, con l'aumentare delle ostilità nel Pacifico, la censura divenne sempre più rigida e le lettere vissero un periodo di forte stagnazione; si risolleveranno solamente dopo la disfatta del 1945, generando una fioritura sbalorditiva del romanzo. Sebbene il periodo del dopoguerra fosse caratterizzato da devastazione e impoverimento, la reazione giapponese fu quella di una sfrenata corsa ai piaceri, che mise da parte completamente le vecchie virtù tradizionali e sommerse anche le lettere, dando vita alla cosiddetta *Nikutai Bungaku*, la letteratura della carne, tutta fatta di erotismo elevato a simbolo di critica della società.

Passato questo periodo funestato dalle guerre e dalle loro conseguenze, le correnti letterarie ripresero piano piano il loro corso e già dal 1946 comparvero i primi romanzi realistici, tra cui *Senbazuru* ('Le mille gru') di Kawabata Yasunari, primo premio Nobel giapponese per la letteratura nel 1968. Si svilupparono inoltre il

romanzo in prima persona, quello psicologico e quello di costume, e riprese vita la letteratura comunista, che ben presto però venne nuovamente messa a tacere.

Per quanto riguarda la sfera della poesia, predominò a lungo la tradizione; la sua evoluzione può studiarsi secondo linee differenti: da una parte c'era una ripresa delle due forme tradizionali della *Tanka* e dell'*Haikai*; dall'altra si sviluppò invece una poesia nuova, la *Shintaishi*, nata dall'incontro con la poesia occidentale. Nonostante la proliferazione di gruppi e circoli poetici dedicati al rinnovamento della *Tanka*, non si riuscì tuttavia a raggiungere una visione chiara di come modernizzarla; pertanto, essa perse ancor di più il suo slancio vitale. Solo nel 1900, grazie a Yosano Tekkan che fondò la *Shinshisha*, ovvero il *Circolo della nuova poesia*, la *Tanka* riassunse la sua prerogativa di esprimere l'anima della società e venne finalmente rinnovata, iniziando a descrivere e raccontare i sentimenti legati alla quotidianità utilizzando un linguaggio libero e privo di costrizioni. Il movimento ebbe ovviamente un suo organo ufficiale, la rivista «Myojo», la 'Stella mattutina'.

Il fondatore del circolo letterario *Negishi*, Masaoka Shiki, colui che portò il realismo nella *Tanka*, sosteneva la necessità di mantenere uno stile sobrio ed elegante e di raccontare con riserbo i propri sentimenti. Si assistette così a una sorta di impressionismo poetico, un leggero ermetismo in cui i sentimenti e le passioni vennero offuscati e presentati come attraverso una coltre di nebbia. Masaoka Shiki fu fondamentale anche per il rinnovamento dello *Haikai*, che veniva ora scritto eliminando dalla poesia ogni immaginazione soggettiva e ogni riflessione profonda. La sua scuola prese il nome di *Nihonha* ('Scuola Giapponese') e il suo organo di riferimento fu il giornale «Nihon» ('Il Giappone').

Invece, il circolo *Shinkeiko*, 'La nuova tendenza', fondato nel 1911, rivendicava per lo *haikai* una libertà stilistica assoluta nel concentrarsi sulla contemplazione del mondo naturale alla luce delle nuove tecniche e delle nuove idee arrivate nell'isola. La vera innovazione di questo periodo fu però la *Shintaishi*, la poesia mitigata dagli influssi occidentali, primi fra tutti la lunghezza non definita, il ricorso alla rima e la divisione in strofe. Anch'essa però, col passare del tempo, subì

l'influenza delle varie correnti letterarie che si alternarono velocemente in questo periodo: la prima fu la corrente romantica, che caratterizzò i componimenti con un certo trasporto emotivo.

Complessivamente, l'*haikai*, la *tanka* e la *shintaiishi* si evolsero parallelamente e ognuno dei tre generi subì le influenze delle nuove poetiche occidentali a cui si guardava sempre con grande curiosità e con una predisposizione intellettuale volta a conoscere e ad assimilare quanto più possibile.

Lo sguardo occidentale

Per avere un panorama completo della storia dei rapporti culturali tra Occidente e Giappone risulta necessario fare un passo indietro e tenere in considerazione quello che è stato lo sguardo dell'Occidente, e dell'Europa soprattutto, verso l'alterità che da sempre il mondo Orientale costituisce. Se è vero che il Giappone ha vissuto per secoli isolato dal resto del mondo, è vero anche che la cultura occidentale, e la cultura europea più nello specifico, si sono distinte nei secoli per la loro visione profondamente etnocentrica del mondo e del sapere. È in questo panorama che la parola Oriente, sin dai tempi antichi, venne accostata al pensiero occidentale in modo ossimorico e contrastivo. Da una parte ci siamo noi, e dall'altra c'è il diverso, l'alterità. L'Oriente è dunque sempre stato collegato a un concetto di diversità, di esotismo, di misterioso e di affascinante.

È negli studi di Edward Said, e principalmente nel suo saggio del 1978 *Orientalism*¹², che la visione occidentale dell'Oriente viene affrontata e spiegata: a partire dalle critiche mosse verso di essa comincia a essere messo in discussione il concetto di Oriente associato a qualcosa di "diverso da me". Com'è noto, negli studi di Said il termine "Orientalismo" indica la maniera in cui la cultura europea è entrata in contatto con l'Est del globo, cioè cercando di dominarlo, di fornirne un'immagine determinata che lo rendesse il luogo in cui risiede l'alterità.

¹² E. SAID, *Orientalism*, traduzione di S. Galli, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Nel saggio, l'autore descrive come una visione stereotipata dell'Est abbia portato a individuare tutte le civiltà etichettandole con modelli fissi e sempre uguali, e sottolinea poi come questo tipo di comportamento abbia scoraggiato l'approfondimento e la progressione degli studi al riguardo, continuando dunque ad avallare una visione ristretta e statica delle culture orientali. Per "orientalismo" si intende dunque la conoscenza dell'Oriente mediata dal punto di vista occidentale, quello cioè di porre come presupposto una distinzione ontologica tra Oriente e Occidente come due entità contrapposte e portatrici di valori assai differenti. L'orientalismo è divenuto il risvolto intellettuale del predominio europeo e occidentale.

In *Orientalismo*, Said sostiene ancora che la maggior parte degli studi occidentali sull'Est del mondo sono nati con lo scopo di giustificare e spiegare storicamente le motivazioni delle dominazioni coloniali europee; egli ritiene infatti che ciò che è stato prodotto sull'Oriente non sia altro che la dimostrazione della percezione e del sentimento occidentale di superiorità nei confronti dell'Oriente, visto come tradizionale, arretrato, povero e caratterizzato da chiusura e ignoranza, in opposizione al progressista e democratico Occidente. Come spiega lo stesso autore, uno dei propositi del suo saggio è quello di analizzare la forza dell'affermazione di una cultura e della prevaricazione sull'altra; uno dei suoi grandi meriti è proprio quello di aver aperto gli occhi su questa concezione altamente etnocentrica del mondo e della civiltà, sebbene alcuni preconcetti persistano ancora.

Per quanto riguarda l'eredità culturale giapponese, si ricordi che nel 1638 il Giappone chiuse le frontiere al mondo intero e si ritrovò in un totale e profondo isolamento, che alimentò la curiosità degli altri popoli verso quelle culture così difficili da conoscere. La ripresa dei commerci con l'Occidente, avvenuta con la Restaurazione dei Meiji nel 1868, cambiò però la situazione, introducendo le capacità tecniche e i modi di agire occidentali in Giappone e modificandone le politiche interne. Nell'Ottocento, infatti, con lo sviluppo dei trasporti e delle tecnologie,

l'Oriente sembrò avvicinarsi molto: le descrizioni al riguardo aumentarono, e così il numero di coloro che lo avevano davvero visitato.

In Europa, il gusto per i prodotti provenienti dal Giappone raggiunse il culmine nel XIX secolo. In questo periodo, frequentatori dei salotti letterari particolarmente attratti dalla cultura del paese del Sol Levante furono i fratelli Edmond e Jules de Goncourt, che più volte nelle loro opere si trovarono a presentare le fantasie suscitate da questo lontano paese, dando così vita a quella moda nata a Parigi grazie alle grandi Esposizioni Universali che prese il nome di *Japonisme*.

Il termine fu coniato dal critico e collezionista francese Philippe Burty, che lo utilizzò per la prima volta in una serie di articoli pubblicati tra il 1872 e il 1873 sulla rivista letteraria «La Renaissance littéraire et artistique». Questi artisti avevano l'abitudine di riunirsi nei salotti per parlare dell'arte orientale e di come questa venisse recepita in Occidente, e discutevano insieme sul modo corretto di apprezzare e far conoscere le xilografie giapponesi.

Nel loro *Journal*¹³ (1851-1870) e in *Maison d'un artiste*¹⁴, i fratelli De Goncourt parlarono spesso della loro passione per il Giappone, da loro molto conosciuto in quanto mercanti d'arte e scrittori, nonché appassionati sin dal momento in cui lo scoprirono. Da queste pagine emerge chiaramente la progressiva diffusione che la cultura nipponica stava avendo in Europa e l'influenza che acquisiva soprattutto sugli Impressionisti. I De Goncourt giunsero a individuare e descrivere le analogie che riconoscevano tra la lontana cultura giapponese e quella parigina.

Tutto ciò che fanno è prendere da ciò che osservano. Loro rappresentano ciò che vedono: l'effetto incredibile del cielo, le strisce su di un fungo, la trasparenza di una medusa. La loro arte copia la natura così come fa l'arte gotica. In sostanza non c'è alcun paradosso nel dire che un album giapponese ed un dipinto di Watteau sono disegnati a partire da un intimo studio della natura¹⁵.

¹³ E. e J. DE GONCOURT, *Journal*, Vol. I, tomo I (1851-1859); tomo II (1860-1864); tomo III (1865-1870).

¹⁴ E. e J. DE GONCOURT, *Maison d'un artiste*, trad. Di B. Briganti, Palermo, Sellerio, 2005.

¹⁵ *Ibidem*.

I due, grazie alla loro professione, ebbero infatti la possibilità di vedere non solo le stampe più comuni provenienti dal Giappone, ma anche i disegni a inchiostro della raccolta Siebold a Leiden nel 1861.

I fratelli non erano mai stati in Giappone e ne hanno scritto studiando i materiali che arrivavano in Europa e parlando con i giapponesi che vivevano in Francia e che incontravano alle mostre d'arte e nei saloni delle Esposizioni Internazionali. Edmond pubblicò molti scritti sugli artisti del paese del Sol Levante, tra cui una monografia storica su Kitagawa Utamaro e una su Katsushika Hokusai, che divennero gli unici due testi allora in circolazione con un approccio critico sugli artisti giapponesi e che vennero presto tradotti e diffusi in varie lingue. Un canale molto sfruttato per la diffusione delle stampe giapponesi e della loro cultura in generale fu rappresentato a Parigi dall'apertura in Rue de Rivoli nel 1862 del negozio *La porte chinoise* di Madame Desoye, che divenne presto un centro propulsore e un punto di incontro per tutti gli artisti affascinati dall'arte orientale.

Al livello letterario, il primo incontro tra il Giappone e l'Europa vi fu grazie alla penna di Pierre Loti, pseudonimo di Louis Marie Julien Vlaud, un ufficiale navale dell'esercito francese che si diletta a scrivere storie di amori e di passioni ambientate in paesaggi esotici e lontani. Nel 1888 pubblicò *Madame Chrysantème*, un testo scritto in forma di diario dal protagonista, *alter ego* letterario dell'autore, un ufficiale navale costretto a rimanere a Nagasaki per alcuni mesi a causa di un guasto alla sua imbarcazione. Il racconto presenta, in forma letteraria, una consuetudine a cui gli ufficiali occidentali fecero largo ricorso, ovvero quella di poter sposare temporaneamente le geishe mentre si trovavano in Giappone e di avere poi tutta la libertà di rescindere il contratto, una volta deciso di ripartire. Il romanzo si articola dunque sulle dicotomie tra l'Europa e il Giappone e tra uomo e donna: è presentato dal punto di vista occidentale, secondo il quale l'uomo è bianco e l'Europa è l'Occidente, mentre la donna è l'esotico, il fascinioso, l'altro, e il Giappone è l'Oriente.

A essere particolarmente attratti dall'arte nipponica furono, poi, senza dubbio i *fauves* e i pittori dell'Impressionismo francese, primo tra tutti Edgar Degas, che studiò i modi della composizione e del punto di vista alla giapponese e li riutilizzò nei suoi dipinti.

Van Gogh anche subì la fascinazione del lontano Oriente e non solamente dal lato artistico, bensì anche nella concezione e nella visione della vita di ogni giorno: «Tutto il mio lavoro è più o meno basato sull'arte giapponese»¹⁶, si legge in una lettera indirizzata al fratello Theo. Riteneva, infatti, che gli artisti nipponici non si sentissero in competizione gli uni con gli altri, ma che lavorassero insieme scambiandosi idee e prospettive che arricchivano quotidianamente il loro modo di fare arte, e questa visione divenne per lui un'ispirazione anche nella vita di tutti i giorni.

Come è ben noto, Van Gogh ebbe una vita molto difficile e piena di sofferenza e una delle poche consolazioni era data dall'amore di e verso il fratello Theo, che conosceva molti esperti del mondo dell'arte giapponese, come l'illustratore Henri Guérard e il gallerista Siegfried Bing, creatore del mensile «Le Japon Artistique»¹⁷ pubblicato dal maggio 1888 in poi con lo scopo di insegnare a guardare l'arte giapponese dal punto di vista corretto, quello giapponese appunto; proprio grazie ai contatti di Theo, Van Gogh fu in grado di coltivare questa forte passione nata per il Sol Levante.

La prima volta che l'artista menzionò il nuovo interesse fu in una lettera del novembre 1885, poco dopo essersi trasferito ad Anversa, città nella quale ogni giorno il porto accoglieva merci provenienti da tutto il mondo. La moda nata in Francia una ventina di anni prima e implementata dall'Esposizione Universale del 1885 tenutasi proprio ad Anversa aveva portato Van Gogh a imbattersi in varie stampe, al tempo molto economiche: in breve tempo riuscì a crearsi una collezione personale di tutto

¹⁶ Lettera 510, Arles 15 Giugno 1888; si può leggere in cartaceo in V. VAN GOGH, *Lettere a Theo*, Parma, Ed. Guanda, 2009. Sul sito *The Vincent van Gogh Gallery* sostenuto dal Museo Van Gogh di Amsterdam, è consultabile l'intera raccolta di lettere scritte da Vincent ad amici e parenti alla URL: <https://vangoghletters.org/vg/> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

¹⁷ S. BING, *Le Japon Artistique*, Paris, Charles Gillot, 1888.

rispetto. Tra le varie opere che comprò vi fu anche il celebre *Ponte di Shin-Ohashi sotto la pioggia*, opera di Utagawa Hiroshige (1857). Il dipinto s'inscrive nel genere noto come *Ukiyo-e*, che significa 'immagini del mondo fluttuante'. È a questa opera che Van Gogh si ispirò per la realizzazione del suo *Ponte sotto la pioggia*, di cui decorò anche la cornice con caratteri giapponesi, sebbene ignorandone il significato, in un chiaro omaggio al mondo orientale e giapponese da cui aveva tratto ispirazione.

Per quanto riguarda l'aspetto letterario, è importante soffermarsi sul concetto di letteratura giapponese che «è stato costruito quando il Giappone è emerso come uno stato nazionale moderno alla fine del diciannovesimo secolo, mentre esercitava il potere coloniale su altre parti dell'Asia»¹⁸.

L'Oriente doveva, infatti, allora fornire un'idea unica di Giappone che risultasse in opposizione a quella occidentale e principalmente a quella americana: la rigidità e inflessibilità morale che spesso associamo al Giappone è figlia proprio di quel periodo storico, in cui il paese sentì la necessità di proteggere le proprie specificità contro gli influssi del mondo.

Questo sentimento esasperato di conservazione della propria identità andò via via modificandosi, intorno agli anni Settanta del Novecento, quando il volto del Giappone cambiò ancora e si passò a una fase in cui si sentiva meno l'opposizione tra Est e Ovest; seguì una maggiore apertura verso il mondo esterno e verso gli altri modi di vivere, tanto che molti scrittori giapponesi ricorsero a dei modelli letterari occidentali nelle loro opere, proprio per sottolineare gli influssi che lo studio e la conoscenza di quelle culture avevano avuto su loro.

La letteratura giapponese contemporanea

In ambito strettamente letterario, il connubio tra l'introspezione tipica dei romanzi occidentali e lo stile evanescente orientale trova il suo massimo esponente in

¹⁸ E. TAI, "Rethinking Culture, National Culture, and Japanese Culture" in «Japanese Language and Literature», 2003, p. 9 (traduzione nostra).

Kawabata Yasunari, un grande scrittore che fu molto apprezzato in Occidente, tanto da divenire il primo letterato giapponese a essere insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 1968; per lo stile di scrittura e le tematiche che affrontò divenne il portavoce dei valori nipponici della misura e della raffinatezza, pur non esimendosi dalla presentazione di tematiche difficili come quella della morte. La sua vita fu costellata di lutti e gravi perdite sin dalla tenera età, quando rimase orfano dei genitori e venne separato dalla sorella, e la morte divenne ben presto una presenza costante nella sua vita, fino al gesto estremo del suicidio nel 1972.

Kawabata è famoso per la perfezione formale dei suoi testi nonché per la sua capacità di introspezione e analisi psicologica nel delineare i propri personaggi. Queste qualità sono perfettamente riscontrabili nella sua opera *Nemureru bijo*, ‘La casa delle belle addormentate’¹⁹, che ebbe larga fortuna in Occidente. Già dal titolo capiamo che la ben nota favola di Perrault assume qui caratteristiche del tutto differenti che si declinano nelle varie riproduzioni delle giovani e inconsapevoli ragazze narcotizzate del testo.

Questo racconto, velato di un raffinato erotismo, ha una trama molto semplice e lineare: un anziano signore, Eguchi, consigliato da un suo amico, si reca in una casa molto particolare all’interno della quale viene permesso ai clienti, la maggior parte dei quali anziani, di trascorrere la notte accanto a delle vergini addormentate artificialmente, forse addirittura ignare di quanto accade loro. Tutto il romanzo si muove tra questi non-incontri e le riflessioni che suscitano nella mente del protagonista.

Quando giacevano sfiorati dalla nuda pelle delle giovani donne addormentate, a insorgere dal fondo del loro animo non era forse soltanto il terrore della morte che si avvicinava, l’inalienabile tristezza della gioventù perduta; era forse il rimorso per le immoralità da loro stessi commesse e – come capita spesso agli uomini che hanno raggiunto il successo – l’infelicità familiare²⁰.

¹⁹ Y. KAWABATA, *La casa delle belle addormentate*, trad. it. Di M. Teti, prefazione di Yukio Mishima, Milano, Mondadori, 1972.

²⁰ Ivi, p. 20.

L'erotismo sotteso al testo si gioca tutto sulla privazione del desiderio; Eguchi si limita a sfiorare queste donne, a prenderle per mano, a odorare il loro profumo e a osservare i gesti incoscienti che fanno nel sonno. Il protagonista vive così nelle sue memorie, risvegliate ogni volta da un piccolo particolare. Gli incontri avvengono in un'ambientazione quasi magica, sospesa nella luce rossa delle tende di velluto che isolano la casa, e procede tra memorie e ricordi, tra gli aromi e i piaceri di una sessualità non consumata, bensì mostrata e negata, ma che allo stesso tempo mantiene viva la sua carica propulsiva e si trasforma in attaccamento alla vita contro l'inesorabile scorrere del tempo.

I veri protagonisti dell'opera diventano i sensi, l'olfatto, la vista, il tatto, e tutto si trasforma in una sorta di sogno in cui ricordi reali e immagini oniriche si mescolano inesorabilmente. L'ultimo incontro è quello spiazzante, traumatico, quello che cambia completamente il volto del testo: Eguchi, venuto a conoscenza della morte di un anziano signore durante un incontro e rimasto un po' scosso dal fatto che per non creare problemi alla casa il cadavere è stato trasportato altrove, vive la notte con le due ragazze tra cattivi presagi e incubi inquietanti, in cui sogna che la stessa sorte possa toccare a lui. Al risveglio, però, Eguchi ha superato la notte, mentre per una delle due ragazze accanto a lui è ormai troppo tardi. La giovane è morta, forse a causa di un eccesso di sonniferi, e la dicotomia tra giovani e anziani, tra morte e vita, si sgretola su sé stessa come un castello di carte. L'opera si chiude su una frase che la tenutaria della casa, dopo il terribile evento, rivolge al protagonista: «Non datevi pensiero inutilmente. Riposatevi con calma. Di ragazza ce n'è un'altra no?»²¹. Il commento brutale può essere inteso forse in senso filosofico, ribaltando il legame tra anziani e morte/giovani e vita: riveste l'esistenza di un velo opaco che a volte svela e a volte nasconde la tragicità di ogni vita.

Da questo racconto e dal suo approdo in Occidente verrà tratto il romanzo di Gabriel García Márquez *Memoria delle mie puttane tristi*²², che in apertura presenterà

²¹ Ivi, p. 137.

²² G. G. MÁRQUEZ, *Memoria delle mie puttane tristi*, trad. di A. Morino, Milano, Mondadori, 2005.

in omaggio l'incipit dello stesso Kawabata, e che svilupperà il suo scritto seguendo l'impostazione del giapponese. Nel testo del sudamericano, un anziano decide di regalarsi «una notte d'amore folle con un'adolescente vergine»²³ per il suo novantesimo compleanno; prende così i contatti con la proprietaria di una casa di appuntamenti che gli trova una quattordicenne. La bambina è però così terrorizzata da quanto dovrà accadere che la donna è costretta a sedarla; così, nel loro primo incontro, l'anziano riesce solamente a guardarla dormire e quello è il pretesto da cui inizia a riflettere sulla sua vita e sulla sua giovinezza. Tornerà più volte a trascorrere la notte con la ragazza, senza mai neppure sfiorarla, e, sebbene anche qui un sottile erotismo pervada tutto il testo, questo ben presto si trasforma in un sentimento che l'anziano non aveva mai provato: l'amore. Quel che non ha mai sperimentato nella sua vita fatta di estremi e dissolutezza lo troverà nella candida compagnia di quella giovane dormiente al tramonto della sua esistenza e così, finalmente appagato di sentimenti ed emozioni positive, per il suo novantunesimo compleanno avrà raggiunto la serenità che gli occorre per avvicinarsi al proprio tramonto.

Non solo la trama, dunque, ricalca quella di *La casa delle belle addormentate*, ma anche le tematiche affrontate, i pensieri ricorrenti, l'avvicinamento della morte, l'erotismo latente sotteso a tutto il testo, ma che si trasforma in delicatezza e gentilezza. Un vero omaggio al Giappone e a uno dei suoi migliori esponenti nonché un felice esempio di contaminazione artistica tra Occidente e Oriente.

Italia e Giappone

Come accennato, il rapporto di scambio e influenza culturale tra Giappone e Occidente fu reciproco. In Italia, oltre che attraverso l'arte, un ruolo fondamentale nella presentazione e nella descrizione delle usanze tradizionali giapponesi lo ebbe la stampa nazionale. Gabriele d'Annunzio fu molto importante per i legami che instaurò

²³ Ivi, p. 5.

con il Giappone e soprattutto per l'inserimento, all'interno dei suoi testi, di elementi tipici del paese del Sol Levante.

Esemplificativo è il racconto *Mandarina*²⁴, che venne pubblicato sulla rivista «Capitan Fracassa» il 22 giugno 1884 e in cui emerge il gusto della protagonista per il *japonisme*. Qui l'autore racconta la storia d'amore tra la marchesa romana Aurora Canale e il giapponese Sakumi e si concentra molto sulle descrizioni della casa della donna, molto attratta dagli oggetti provenienti dall'Oriente. Nello stesso anno, sul quotidiano «Tribuna», d'Annunzio curò la rubrica *Giornate Romane*, in cui inserì come primo articolo quello dal titolo *Toung-Hoa-Lou, Cronica del fiore dell'Oriente*, in cui raccontava l'incontro fra il Re d'Italia e l'ambasciatore giapponese Fujimaro Tanaka e in cui scelse di firmarsi con lo pseudonimo Shiun-Sui-Katsu-Kava. Nel 1885 pubblicò sul noto quindicinale «La domenica letteraria – Cronaca bizantina», l'articolo *Letteratura Giapponese*, in cui inserì anche delle illustrazioni del pittore Yamamoto Hosui, e l'*Outa occidentale*, una poesia composta secondo la metrica giapponese dell'*haiku*, costituita cioè da sole trentuno sillabe divise in cinque versi. Così la poesia giapponese arrivò in Italia.

La fascinazione per il Sol Levante non si limitò però solo a d'Annunzio: molti scrittori italiani, tra i quali Umberto Saba, Dino Buzzati, Italo Calvino, Pier Paolo Pasolini, Fosco Maraini e Alberto Moravia, viaggiarono e si dedicarono alla stesura di articoli sul Giappone, rimanendo affascinati dalla sua cultura.

Questi autori viaggiarono principalmente come inviati dei vari giornali, soprattutto per la Terza Pagina del «Corriere della Sera», e quindi i loro scritti, più che narrazioni romanzesche, si configurano come veri e propri *reportages* giornalistici, mancanti di quella parte di soggettività ed emozionalità tipica del racconto di viaggio fatto per piacere.

L'atteggiamento generale non è, quindi, quello di uno studio accurato, bensì quello di una semplice osservazione e descrizione degli aspetti più esotici e più di

²⁴ G. D'ANNUNZIO, *Mandarina*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di A. Andreoli e M. De Marco, Milano, Mondadori, 2006.

impatto del Giappone; ne consegue una conoscenza lacunosa e superficiale per quanto riguarda la cultura e la letteratura prodotta nel Sol Levante, tanto che in Italia le prime traduzioni dei grandi letterati giapponesi come Kawabata Yasunari e Mishimi Yukio saranno molto tardive, di non prima degli anni Cinquanta, e il più delle volte mutate dalle traduzioni dall'inglese, quindi senza cimentarsi direttamente col testo in giapponese.

Una figura che merita una citazione a parte in questo contesto è Fosco Maraini, che compì numerosi viaggi in Giappone non solo in qualità di letterato, ma anche di antropologo ed etnologo, e che rappresenta uno dei più grandi conoscitori del Paese del Sol Levante del Novecento italiano. Maraini viaggiò per piacere, per passione, per la voglia di scoprire il mondo e le sue genti; è per questo che dalle sue opere non emergono solo descrizioni molto accurate degli usi e dei costumi nipponici, ma vengono presentati dei veri e propri spaccati di vita che mostrano, senza confronti e senza giudizi, la diversità della quotidianità di un italiano o di un europeo rispetto a un giapponese. Maraini, sin dall'età di ventiquattro anni, iniziò a immaginare un progetto ambizioso, quello di una biblioteca che raccogliesse testi sull'Oriente: *Orientalia* conta oggi più di ottomila volumi, gran parte dei quali salvatisi miracolosamente dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, che sono andati tutti a confluire nel Gabinetto scientifico-letterario Vieusseux, ancora oggi uno dei più importanti centri di studio sull'Oriente.

Nel periodo del dopoguerra e del post-fascismo, solo un altro autore oltre a Maraini andò in Giappone, Alberto Moravia, che arrivò nel Sol Levante nel 1957 un po' per caso, in occasione del Congresso mondiale del P.E.N. Club²⁵ a cui era stato invitato Ignazio Silone e a cui Moravia partecipò, dunque, come sostituto²⁶. Vi soggiornò per circa tre mesi, e compì successivamente altri tre viaggi in Giappone,

²⁵ Associazione internazionale di poeti (*poets*), saggisti (*essayists*) e romanzieri (*novelists*), fondata a Londra nel 1922 dagli scrittori Catharine A. Dowson Scott e J. Galsworthy allo scopo di sviluppare collaborazione fra gli intellettuali di tutti i paesi. La sigla contenuta nel nome coincide nella lettura con il sostantivo inglese *pen*, penna, in modo tale che il nome è stato volutamente assunto a indicare l'associazione internazionale degli uomini di «penna».

²⁶ Per ulteriori informazioni cfr. T. CIAPPARONI LA ROCCA, *Moravia e il Giappone*, in «Quaderni 1.'98», Fondo Moravia, Roma 1998.

nel 1967, nel 1971 e nel 1982: da quelle esperienze nacque la serie di articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» e successivamente raccolti nel volume del 1994 *Viaggi: articoli 1930-1990*, caratterizzati dalla commistione tra saggistica, storia, giornalismo e letteratura.

Altro letterato italiano che si recò in Giappone e ne riportò descrizioni e osservazioni fu Dino Buzzati, anch'egli partito come corrispondente della Terza Pagina del «Corriere della Sera». Buzzati era molto avvezzo ai viaggi, avendo vissuto molta della sua vita come corrispondente dall'estero ma, diversamente da quel che si può pensare, egli non ritenne l'esperienza del viaggio edificante né tantomeno utile per aprire gli occhi e conoscere nuovi aspetti di sé stesso grazie al confronto con paesi, genti e abitudini sconosciute.

Questa visione la si ritrova in *La mamma e il quadrigetto*, primo articolo dedicato al Giappone del novembre 1963, che l'autore aprì con una nota autobiografica e con l'introduzione del suo *alter ego*, Stefano Cara, la cui solitudine e disperazione nel trovarsi in un paese straniero e lontano fu la marca distintiva di tutto lo scritto. Diversamente da Maraini, Buzzati trovò il Giappone troppo distante dall'Italia e non si appassionò né ai suoi paesaggi né al suo cibo, né tantomeno uscì mai da Tokyo, cosicché tutte le sue descrizioni dei venti giorni trascorsi sul suolo nipponico si ridussero a un reportage su questa sola città.

Italo Calvino nel 1976 visitò il Giappone, anch'egli come inviato del «Corriere della Sera», e in seguito a questa esperienza scrisse ben nove articoli, *L'osservatorio del signor Palomar*, apparsi poi sulla rivista «L'Approdo Letterario» col titolo *Il signor Palomar in Giappone*, e raccolti in *Collezione di Sabbia* nel 1984. La visita in Oriente segnò a fondo la sua vita, tanto che l'influenza della cultura giapponese è riscontrabile sia nel capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* intitolato *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, scritto con uno stile orientaleggiante ispirato probabilmente all'estetica giapponese di Kawabata Yasunari, sia nel capitolo *L'aiola di sabbia di Palomar*. L'esperienza di Calvino diventa essa stessa un'esperienza dei sensi e anche questa prospettiva, che in lui predilige la vista, sembra derivare dalla

lettura di Kawabata, che in *La casa delle belle addormentate* fornisce all'olfatto, e ai ricordi che questo richiama alla memoria, la speciale prerogativa di aiutare a comprendere il mondo.

Fondamentale, nella diffusione della cultura del Sol Levante in Italia, è poi il contributo del settore accademico, che vanta al suo interno diversi luminari. La città di Roma ha ricoperto e ricopre un'importanza rilevante come centro di studi e di attività varie che mirano a porre al centro della loro ricerca l'Estremo Oriente e il Giappone. È qui infatti che sono nati centri di ricerca come l'Is.M.E.O., l'Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente; l'Istituto Giapponese di cultura e l'Istituto Orientale della Facoltà di Lettere dell'Università La Sapienza di Roma. Del 1950 è poi il Centro di Studi di Cultura Giapponese, che nel 1959 ha cambiato nome in Centro Culturale Italo-Giapponese. Nel 1956 il Centro iniziò la pubblicazione della rivista bimestrale «Cipangu» diretta da Mario Teti, in cui vennero tradotti molti autori giapponesi moderni e contemporanei, come Akutagawa Ryunosuke, Jun'Ichiro Tanizaki e Ihara Saikaku.

Altra rivista fondamentale nel settore della ricerca fu «East and West», fondata nel 1950 e sulla quale è possibile incontrare lavori e studi di Giacinto Auriti, Marcello Muccioli e Mario Teti, tre grandi traduttori ed esperti della cultura giapponese. È proprio Muccioli che a Napoli, tramite l'Istituto Universitario Orientale e il suo organo di divulgazione, gli «Annali», dirige e coordina la parte sugli studi giapponesi, che continuano così a progredire nella nostra penisola.

Le prime traduzioni giunte in Italia di autori giapponesi, oltre a quelli precedentemente citati, sono quelle delle opere di Natsume Sōseki, Kawabata Yasunari e Jun'Ichiro Tanizaki.

Sōseki è nato a Tokyo nel 1867 e la sua opera, molto legata all'idealismo, rappresenta al meglio la fase di transizione vissuta dal Giappone durante la Restaurazione Meiji. Egli ha infatti analizzato i valori della nuova epoca evidenziandone i lati positivi e quelli negativi, ponendo in primo piano la riflessione sull'individualismo nipponico messo a confronto con altre culture e la solitudine e il

vuoto di ideali davanti ai quali gli intellettuali giapponesi si sono trovati una volta che il loro paese si è aperto al mondo. Egli diventa una figura di riferimento in un momento di grandi cambiamenti sociali, politici e culturali, e si fa portavoce del senso di incertezza, curiosità e difficoltà con cui i Giapponesi si trovano a confrontarsi.

La sua fama verrà consolidata dal suo primo capolavoro, *Wagahai wa neko de aru* (吾輩は猫である, *Io sono un gatto*, 1905), tradotto in Italia nel 2006 da Antonietta Pastore per la casa editrice Neri Pozza²⁷; qui l'autore crea il personaggio di un gatto filosofo che, trovando rifugio a casa di uno strano professore di inglese, assiste a una miriade di situazioni particolari che lo fanno riflettere sullo stile di vita libertino e dissoluto che si è sviluppato nell'età moderna.

Tra le varie speculazioni compiute, una delle più importanti verte proprio sulla situazione in cui si trova il Giappone, nella sua visione ormai talmente inebriato dal contatto con l'Occidente da trovarsi incagliato all'interno di una cultura estremamente individualista che ruota tutta intorno alla soggettività, segnando inevitabilmente, per ogni individuo, una chiusura che non genera altro che una profonda solitudine.

Sempre per Neri Pozza, e sempre con traduzione di Antonietta Pastore, esce nel 2007 *Boccan, Il signorino*²⁸, uno dei romanzi più letti di tutta la letteratura giapponese moderna. Protagonista è proprio questo signorino, termine usato nella duplice accezione di giovane e immaturo, infantile. Una volta cresciuto, non perderà il suo temperamento ribelle e anticonvenzionale, divenendo in tal modo un *alter ego* dell'autore che ha sempre difeso la propria estraneità alle norme sociali e non ha mai nascosto il proprio duplice rapporto con la letteratura occidentale, da una parte amata, dall'altra detestata. Proprio per questo, Sōseki è ritenuto lo scrittore che meglio ha

²⁷ *Il signorino* e *Io sono un gatto* vengono pubblicati nella collana «Le Tavole d'Oro», a cui si affiancano, dello stesso autore, *Fino a dopo l'equinozio*, con traduzione di Andrea Maurizi, *La porta* ed *E poi*, tradotti da Antonietta Pastore; nella collana «Biblioteca Neri Pozza» compaiono, invece, *Il cuore delle cose*, tradotto da Gian Carlo Calza, e *Guanciaie d'erba*, con traduzione di Lydia Origlia.

²⁸ N. SŌSEKI, *Il signorino*, traduzione it. di A. Pastore, Vicenza, Neri Pozza, collana «Le Tavole d'Oro», 2007.

saputo interpretare il proprio periodo storico, nonché quello che ha saputo mettere per iscritto la crisi dell'uomo moderno.

Altro autore fondamentale che arriva nella nostra penisola è Jun'Ichiro Tanizaki, nato a Tokyo nel 1886 e altro rappresentante fondamentale dell'epoca Meiji. Diversamente da Sōseki, che incentrava le sue opere sul tema della solitudine, l'attenzione di Tanizaki si concentra sulla bellezza femminile e sul piacere provocato dai sensi, il tutto filtrato attraverso un'estetica del delicato e del raffinato tutta di stampo giapponese.

Tra le fonti più vicine all'autore e da cui ha tratto insegnamento e ispirazione ci sono sicuramente il decadentismo occidentale di Wilde e Baudelaire e la scrittura oscura di Edgar Allan Poe, che viene infatti citato nelle prime pagine di *Morbose Fantasia*. Questo viene pubblicato in Giappone nel 1918, nel pieno dell'epoca Taisho, ma lo stile di scrittura sembra assolutamente più moderno del periodo in cui vede la luce. In Italia viene edito da Feltrinelli nel 1982 e da subito si imprime nelle coscienze dei lettori della penisola. In *Morbose fantasia*, un omicidio di una violenza inaudita diventa il motivo scatenante da cui parte la narrazione delle ossessioni e delle perversioni umane. I protagonisti sono i due amici Takahashi e Sonomura e l'opera inizia con la chiamata ricevuta da Takahashi che viene invitato dall'altro a seguirlo in quanto la sera, a mezzanotte in punto, sarà assassinata una persona. L'omicidio viene commesso davvero e Takahashi sarà talmente terrorizzato da questa scena che trasformerà l'iniziale compassione verso l'amico, ritenuto quasi uscito di senno per la chiamata effettuata, in un sentimento di angoscia e paura verso quell'uomo che pensava di conoscere e che invece scopre attratto e addentro a tale genere di eventi. Sarà da qui che partiranno le sue riflessioni su quanto visto e quanto accaduto; le sue meditazioni arriveranno fino al termine del racconto, in cui lo stesso Sonomura sarà coinvolto in incredibili situazioni con la misteriosa donna della stanza.

Tanizaki reinventa a suo modo il *noir* e nelle sue opere capovolge completamente il ruolo della donna, che diventa una *femme fatale* caratterizzata da

una crudeltà distruttiva e deviata, capace con la sua sensualità di asservire a sé qualsiasi uomo ella desideri e per qualunque fine abbia in mente.

Altro giapponese che ha riscosso molto successo in Occidente e in Italia è il già citato Kawabata Yasunari di *La casa delle belle addormentate*. Tra i suoi temi ricorrenti vi è sicuramente la ricerca della bellezza, che pone inevitabilmente in contrasto un mondo ideale di purezza e innocenza con quello reale delle miserie dell'essere umano. Nelle sue storie la trama è molto semplice e lineare, mentre la parte davvero notevole è quella che riguarda ciò che accade nell'interiorità più profonda dei personaggi; la grandezza di Kawabata sta nel saper dar voce alle profondità più remote dei suoi personaggi e nel descriverle con delicatezza e raffinatezza, in un estetismo poetico che assume anche i connotati di un'analisi psicologica.

Nell'opera considerata il suo capolavoro, *Il paese delle nevi*, tradotta per la prima volta in Italia da Luca Lamberti per «I coralli» Einaudi nel 1957, Kawabata racconta la storia (ispirata a un amore di gioventù dell'autore) di un ricco esteta borghese, Shimamura, e del suo amore per la geisha Komako, una giovane che inizia questo lavoro per altruismo e vi rimane poi incatenata.

I due protagonisti si trovano in un villaggio termale sempre ricoperto di neve, descritto nel testo così a fondo che lo si può immaginare in tutti i suoi dettagli. È un paesino in cui il ritmo della vita è scandito dalla natura, ed è proprio questa, come nella migliore tradizione giapponese, che diventa il centro delle descrizioni operate dall'autore, che sembra quasi si diverta a dilatare brevi *haiku* nelle sue prose. Mentre è in viaggio in treno per raggiungere il paesino, Shimamura si trova davanti a una scena molto dolorosa di una giovane donna che accudisce un anziano malato, e il personaggio assiste agli eventi guardandoli dal riflesso sul finestrino. Questo fa già presagire che questa distanza nelle relazioni, questo ricorso a uno specchio che filtri la realtà, sarà la cifra sulla quale si articolerà anche il suo rapporto con Komako; Shimamura non si lascia mai coinvolgere veramente dalla realtà, preferisce il filtro del sogno, tramite cui può creare nella sua mente qualsiasi immagine egli desideri.

Allo stesso tempo Komako, ben conscia della differenza sociale tra lei e l'uomo, non si lascia mai completamente andare, nonostante la piena devozione a Shimamura. Questo rapporto rimane incagliato nei risvolti psicologici dei due protagonisti e diviene ovattato proprio come il villaggio sotto la sua coperta di neve. Ciò che più colpisce è lo stile, effimero e delicato, di una raffinatezza che ha tutte le caratteristiche della cultura giapponese.

Per tornare al tempo attuale, si può constatare in maniera inequivocabile che la cultura orientale ha permeato diversi aspetti di quella occidentale, instaurando un legame così stretto da dissolvere in parte il senso di alterità ed esotismo che un tempo caratterizzava tale interazione culturale. Nel contesto letterario internazionale, gli autori giapponesi si ergono ora a figure di primo piano, contribuendo in maniera significativa alla ricchezza e alla diversità del panorama letterario globale. Nomi come Banana Yoshimoto, Kazuo Ishiguro e, soprattutto, Haruki Murakami si distinguono per la loro capacità di intrecciare narrazioni complesse e coinvolgenti, attraverso una fusione unica di tradizione e modernità. Le opere di questi scrittori hanno contribuito a creare un ponte culturale tra i due mondi, consentendo al lettore occidentale di immergersi in realtà letterarie distanti, ma al contempo affini nella loro umanità condivisa. Questa intersezione tra culture rappresenta un fenomeno in continua evoluzione, che arricchisce la scena letteraria mondiale e favorisce una comprensione reciproca più profonda tra Oriente e Occidente²⁹.

Marta Fieramonti

²⁹ Estratto dalla tesi di Laurea Magistrale in Filologia moderna dal titolo *La ricezione occidentale del Giappone e il fenomeno di Haruki Murakami*, discussa a marzo 2024 presso il Dipartimento di Lettere e Culture moderne della Sapienza Università di Roma: relatori Giampiero Gramaglia e Maria Panetta, correlatore Francesco Saverio Vetere.

La voce ribelle degli anni '80: il Cyberpunk

Noi artisti possiamo solo andare fin dove la gente può seguirci. Non siamo soli, facciamo parte del sistema. Possiamo correre rischi, ma se volessi raggiungere il culmine della tua coscienza, potresti trovarti molto probabilmente da solo. Anche se sai come tradurre ciò che vedi, forse solo dieci persone saranno in grado di capire ciò che dici. Ma, se hai fede nella tua visione, e la racconti ancora e ancora, noterai che, col passare del tempo, sempre più persone inizieranno a seguirti.

Jean Giraud

Il quadro storico

Per capire a pieno il fenomeno Cyberpunk, non si può prescindere da un'analisi del periodo storico di riferimento. L'America, paese di nascita del Cyberpunk, conobbe una poderosa crescita economica negli anni del secondo dopoguerra, uno sviluppo che tuttavia riguardò una strettissima minoranza, aumentando il già notevole divario tra le fasce agiate e quelle indigenti presenti negli USA. La società americana, famosa per la sua mobilità, aveva finito per ingessarsi, irrigidirsi: il ceto medio tendeva a isolarsi dagli altri strati sociali mentre le classi popolari faticavano a trovare una loro organizzazione collettiva, differentemente da quanto avveniva in Europa, soprattutto a causa della forte avversione verso le organizzazioni collettive, spesso sospettate di "simpatie rosse"¹ e quindi osteggiate. Oltre a ciò, va tenuto a mente che il modello di vita dominante rimaneva incentrato intorno al successo personale, all'individuo. Mancavano, quindi, quei correttivi all'ineguaglianza che al contrario caratterizzavano le politiche dei vari governi europei, con il risultato che il 25% degli americani finì in miseria, senza possibilità di uscirne. La conseguenza più immediata

¹ Le organizzazioni collettive continuavano a essere viste con sospetto in quanto accusate di favorire il comunismo in America, una paura maturata durante il periodo del maccartismo nei primi anni del 1950. Il maccartismo fu caratterizzato da una repressione totale ed esasperata nei confronti di persone o gruppi anche solo sospettati di essere filocomunisti. Proprio per questo, quando si parla di questo periodo, si utilizza il termine di caccia alle streghe. Cfr. E. HOBBSAWM, *Il secolo breve*, trad. it. B. Lotti, Milano, Rizzoli, 2014.

fu la nascita di aree residenziali con un'altissima concentrazione d'indigenti, i famigerati ghetti, e un altrettanto alto tasso di criminalità, accompagnato dall'assenza dei servizi basilari.

Il mondo della politica non sembrava essere in grado di proporre delle soluzioni valide; a questa mancanza di piani da parte del mondo politico rispose «un movimento intellettuale giovanile, desideroso di trovare la compatibilità di libertà e protezione non alla rincorsa del benessere ma nella sobrietà dell'armonia»². Il primo focolaio scoppiò nelle università, in quella di Berkeley per l'esattezza, nel 1964.

I movimenti erano molto eterogenei: al loro interno militavano i gruppi più disparati, dai pacifisti ispirati da Gandhi agli isolazionisti che volevano gli Stati Uniti fuori da ogni conflitto extraterritoriale, passando per esponenti dei movimenti anarchici, moralisti, senza dimenticare i movimenti femministi e contrari alla censura. Si navigava a vista, affrontando di volta in volta un problema diverso, senza alcun impianto teorico preciso né un piano a lungo termine.

Nei primi anni '70 due avvenimenti turbarono profondamente la stabilità dell'economia mondiale. Il primo, nel 1971, fu la sospensione da parte degli Stati Uniti della convertibilità del dollaro in oro, uno dei pilastri degli accordi del 1944³. La decisione fu dettata dagli enormi costi della guerra in Vietnam, che causarono un passivo sempre maggiore alle finanze degli *States*. A poca distanza di tempo, nel 1973, gli stati produttori di petrolio, a seguito della guerra arabo-israeliana, decisero di quadruplicare il costo del greggio, provocando danni in tutto il mondo occidentale. Il prezzo del petrolio continuò a salire fino a raggiungere il suo picco alla fine degli anni Settanta, quando arrivò a costare dieci volte tanto rispetto a pochi anni prima. La conseguenza più immediata fu un brusco calo del settore industriale, accompagnato

² Ivi, p. 450.

³ Gli accordi di Bretton Woods del 1944 furono il primo tentativo di ragionamento economico su scala mondiale. Le due caratteristiche principali sono la stabilizzazione del tasso di cambio delle varie valute mondiali in relazione al valore del dollaro e il tentativo di equilibrare gli squilibri durante i pagamenti tra stati, compito che venne affidato al Fondo Monetario Internazionale (FMI).

da una tensione inflazionistica non indifferente, con aumenti dei prezzi superiori al 20%⁴.

Da un punto di vista sociale, le conseguenze furono disastrose: per circa un decennio il tasso di disoccupazione continuò a crescere a ritmi sostenuti. Il modello stesso del *Welfare State* perse di credibilità, mettendo in crisi le democrazie occidentali che per anni si erano affidate a esso per una maggiore stabilità economica e sociale.

Per quanto riguarda l'ambito politico, dopo le crisi degli anni '70, trovarono molto seguito le politiche di conservatori come Reagan (1981-1989) e come la Thatcher, che promettevano tagli delle tasse per tutti e meno spese. Era venuta meno la precedente fiducia nel progresso continuo; per la prima volta il capitalismo stava affrontando le proprie fragilità e le proprie debolezze strutturali:

Giunta al termine di una lunga fase di sviluppo pressoché ininterrotto e di benessere crescente (quella che gli storici hanno definito «l'età dell'oro» dell'economia capitalistica), la crisi petrolifera costituì per l'Occidente un trauma fortissimo sul piano psicologico prima ancora che economico: rivelò un'insospettata fragilità dei sistemi economici più avanzati; fece sorgere [...] una serie di interrogativi sui fondamenti stessi della società industriale; contribuì a rendere più instabile lo stesso quadro politico mondiale preparando i grandi mutamenti che avrebbero segnato la fine del secolo XX⁵.

Le trasformazioni avvenute nell'arco di tutti gli anni '70, dunque, avevano portato un profondo mutamento a livello ideologico e culturale. Se in quegli anni la cultura di sinistra era stata quella dominante, sia nella sua accezione riformista, favorevole alla società del benessere, sia nella versione rivoluzionaria che contestava la lentezza della politica e l'ordine costituito, negli anni successivi, da metà dei '70 fino alla fine degli anni '80, le cose cambiarono.

⁴ «Questo fenomeno inedito, che è stato definito col termine “stagflazione”, ovvero stagnazione più inflazione, era dovuto in parte all'origine “esterna” dell'inflazione»: P. VIOLA, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2000, p. 449.

⁵ G. SABATUCCI E V. VIDOTTO, *Storia contemporanea: il Novecento*, Bari, Laterza, 2012, p. 314.

La crisi petrolifera prima e quella industriale dopo misero, dunque, in dubbio il mito dello sviluppo continuo. La rivoluzione elettronica, inoltre, ridimensionò l'importanza delle fabbriche e di conseguenza il numero degli operai così come il loro peso politico all'interno della vita dei vari paesi.

Il movimento Cyberpunk mostrò un forte interesse proprio per questo fenomeno, quello della rivoluzione elettronica, esploso nella seconda metà degli anni Ottanta e che continua oggi a far sentire la propria influenza. Per elettronica s'intende quel ramo della fisica che fa oggetto del suo studio il movimento degli elettroni e che già nella prima metà del '900 era stata alla base di alcune scoperte rivoluzionarie nel campo delle comunicazioni radiofoniche e televisive. Tra le innovazioni più importanti, ricordiamo l'invenzione del personal computer, che a sua volta ha portato alla nascita di una nuova disciplina: l'informatica. Questa è legata ad altre due branche sempre più in via di sviluppo, molto care al Cyberpunk, che sono quelle della cibernetica e della robotica.

Come sappiamo, l'uso dell'informazione, a seguito di questi progressi, risulta profondamente mutato. L'utente ha la possibilità di interagire e modificare quello che riceve: basti pensare alle famigerate bolle algoritmo di interessi. L'utente è in grado di decidere cosa sentire e cosa no, filtrando tutte le notizie e le informazioni che non rientrano nei propri interessi o che non gli sono congeniali. Una simile rivoluzione è stata possibile grazie a un'altra invenzione che ha cambiato radicalmente il mondo: Internet, nata negli Stati Uniti, negli anni '60, per iniziativa delle forze armate come rete alternativa in caso di guerra nucleare.

Nel 1991 il Cern di Ginevra creò il primo server «world wide web» per permettere agli scienziati di scambiarsi informazioni composte da testo e immagini. Dal '91 in poi, dunque, internet cominciò a entrare sempre più nelle abitazioni private: videro la luce i primi siti internet, si diffusero il commercio a distanza e la posta elettronica, nacquero i grandi provider che ancora oggi dettano legge nel mondo digitale.

Anche la cultura ha risentito della rivoluzione elettronica, nel bene e nel male. Le imprese multimediali, ovvero quelle impegnate su più settori contemporaneamente, sono aumentate notevolmente in numero anche se a questo non ha corrisposto un aumento della varietà dell'offerta; anzi, per alcuni aspetti, questo fenomeno ha spinto verso la standardizzazione dei prodotti culturali. Pubblicità molto simili tra loro; stessi formati televisivi, copiati da altri paesi; simili strategie di marketing, ma anche una certa tendenza a ripetere formule narrative di successo da parte dell'industria del cinema o di quella libraria. Un fenomeno di portata ampia che a seconda del punto di vista viene interpretato come l'inizio di «un processo di omologazione e annullamento delle culture locali» o come una grande «occasione di confronto tra le diverse civiltà del pianeta»⁶.

Un periodo sicuramente complesso, portatore di novità e sconvolgimenti profondi a livello sociale, così rapido nel mutare da rendere difficile, per i contemporanei, riuscire a rapportarsi con il futuro. Tutti questi elementi diventeranno la base dalla quale sorgerà il dibattito sul Postmodernismo e sulla letteratura postmoderna, fondamentali per capire al meglio il movimento Cyberpunk.

Il Postmodernismo e la fine della storia

Oltre al contesto storico, è necessario analizzare anche il dibattito filosofico culturale dell'epoca: quello sul Postmodernismo. Il concetto di modernità come superamento di un'epoca che si percepisce come passata, lasciata indietro nel tempo, compare sin dalla tarda antichità e ha accompagnato continuamente la storia dell'umanità, delle volte prendendo un'accezione negativa, altre volte con connotati più positivi: se per esempio gli uomini del Medioevo rimpiangevano i fasti dell'Impero romano e cercavano continuamente una linea di collegamento con quei tempi, nel Rinascimento si ebbe una rottura con il passato, perché allora si riteneva che fossero i moderni a essere la civiltà più avanzata rispetto alle barbarie perpetrate

⁶ P. VIOLA, *Il Novecento*, op. cit., p. 420.

nei secoli passati. Il concetto di moderno non ha solo lo scopo di identificare un'epoca particolare, ma porta con sé una funzione retorica. Fino al precedentemente citato Rinascimento, ma anche oltre:

lo schema antiqui/moderni viene utilizzato per distribuire elogi e biasimi. [...] basti vedere i dialoghi di Accolti, testo ritrovato a Firenze: si tratta dell'elogio degli uomini famosi della sua epoca in confronto ai loro predecessori: un elogio messo in atto secondo una sorta di modello della produzione che può essere usato anche all'inverso⁷.

Invertendo il punto di vista, si può pensare che gli uomini e le donne del passato siano un modello da seguire e lodare, mentre i contemporanei semplicemente un loro lontano riflesso, una pallida imitazione; il tempo in questo caso non può che portare a un'inevitabile decadenza e diviene esso stesso una «storia della decadenza»⁸.

Il dibattito sulla modernità e successivamente, negli anni Ottanta, sul Postmoderno nacque inizialmente in ambito culturale e artistico. Solo successivamente influenzò anche la sociologia e, in una fase ancora posteriore, divenne il centro del dibattito filosofico. Proprio grazie a questo hanno visto la luce diverse teorie sulla modernità e sul suo superamento, teorie spesso in forte contrasto tra loro, che hanno finito per radicalizzare la discussione e creare due poli opposti, rappresentati da due filosofi: Lyotard e Habermas.

La base di riflessione dei due studiosi è la stessa; si parte dall'analisi degli effetti della modernità e di come agisca nella vita di tutti i giorni: «La modernizzazione è sempre all'ordine del giorno, essa costituisce indubbiamente un fine universalmente perseguito. Il volto più evidente ed aggressivo con cui essa si impone a livello mondiale, ancor prima che quello della scienza, è quello della neutralità e necessità della innovazione tecnologica»⁹. Un'innovazione tecnologica

⁷ N. LUHMANN, *Modernità e differenziazione sociale*, in *Moderno e Postmoderno*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 88.

⁸ Ivi, p. 89.

⁹ G. MARI, *Tecnica, Storia e Azione*, in *Moderno e Postmoderno*, op. cit., p. 8.

che porta con sé «l'omologazione agli stessi modelli e trend di sviluppo tecnologico»¹⁰ che a loro volta portano all'affermazione di modalità di esistenza universali in cui il rischio è quello di smarrire le tradizioni e le identità particolari. È la novità dell'identico su scala mondiale.

Oltre alla tendenza all'appiattimento delle differenze, l'inarrestabile processo di innovazione e obsolescenza dei risultati raggiunti porta a una profonda svalutazione del concetto di novità che

pure c'è ma che in un certo senso si appiattisce in un continuum di innovazioni obbedienti ad una logica intrinseca e specialistica e di cui è sempre più arduo ritagliare con nettezza i contorni ed assimilare le svolte. Un continuum in cui il passato, identificato col tecnologicamente superato ed arretrato, non ha alcun interesse ai fini del presente, ed il futuro viene bruciato non appena è stato conquistato¹¹.

Se la modernità, quindi, prende i connotati di sinonimo di nuovo, di novità, il settore più emblematico dei nostri tempi, nonché uno dei più importanti, diventa quello tecnico-scientifico. Attraverso la tecnica si misurano la modernizzazione e il grado di sviluppo, ma paradossalmente «il valore stesso della innovazione si annichila di continuo proprio mentre si afferma. E questo annichilimento trascina con sé un'intera esperienza del tempo»¹². Di fronte all'avanzare inesorabile della modernizzazione tecnico-scientifica, dunque, non si tratta più di auspicare una tecnicizzazione totale e completa della nostra società e della nostra vita né di sperare, attraverso una finalizzazione diversa, in una tecnica più umana: «se non altro perché nel frattempo, se mai c'è stato, questo “valore umano”, questo “vero soggetto”, questo “uomo autentico”, non c'è più, coinvolto esso stesso nelle trasformazioni della tecnica (aporia del ritardo di ogni umanesimo storicista)»¹³.

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Ivi, p. 9.

¹² Ivi, p. 10.

¹³ *Ibidem.*

Risulta necessario riconoscere che, in un periodo storico nel quale le grandi ideologie sono giunte naturalmente in una fase irreversibile di declino, il settore tecnico tende a presentarsi come quello più vivace, dinamico, l'unico in grado, grazie alla sua compattezza, di trascinare la società, l'unico a possedere, anche se esclusivamente nel suo settore, un futuro controllabile e in un certo modo prevedibile.

Un altro ambito che investirà il dibattito sul moderno e il Postmoderno è quello della storia. La modernità, in quanto portatrice di nuovo e sempre attuale, si è sempre mossa in profonda relazione con un passato, una tradizione. Il rapporto, come accennato, poteva essere di rottura o continuità, o sopravvivere in tutte e due le forme contemporaneamente; comunque sia, l'autocoscienza della modernità si produceva attraverso la divisione del tempo in epoche, una periodizzazione incentrata sulla rappresentazione di un presente volto sempre a un futuro, visto come un'interpretazione, positiva o negativa, di rottura o continuità, del passato.

Ciò che ci sembra allora importante sottolineare è che [...] l'autocoscienza di ogni modernità si pone il problema dei contenuti e dell'eredità del passato, di ciò che del passato è vivo o morto per i moderni, nei modi della continuità e della rottura, di fatto riafferma una medesima e determinata esperienza temporale che altro non è se non l'esperienza moderna della storicità, la forma della storia. In questo modo ogni novità e nuova modernità così concepita non fuoriesce dai quadri della modernità, anzi li riafferma¹⁴.

È proprio su questo argomento, la storia, che i due filosofi Lyotard e Habermas assumono delle posizioni diametralmente opposte. Condividono la stessa descrizione del fenomeno postmoderno, ma divergono profondamente nella sua valutazione: per entrambi la postmodernità è intrinsecamente collegata al venir meno «dei grandi “metarecits”, le metanarrazioni, che legittimavano l'iniziativa storica dell'umanità sulla via dell'emancipazione e il ruolo guida degli intellettuali in essa»¹⁵.

Quello che per Habermas è una terribile disgrazia, ovvero l'imporsi di una mentalità prettamente conservatrice che rinuncia al progetto illuminista e che

¹⁴ Ivi, p. 11.

¹⁵ G. VATTIMO, *Postmodernità e Fine della Storia*, in *Moderno e Postmoderno*, op. cit., p. 98.

coincide per il filosofo con quello della modernità, per Lyotard invece è un passo significativo verso la via della libertà dal soggettivismo divagante e umanista dei moderni, ovvero dall'ideologia capitalista e imperialista. In entrambi i casi la fine della storia coincide con quella dello storicismo, ovvero della concezione degli accadimenti umani come inseriti in un percorso unitario con un senso, un percorso che a mano a mano si svela ed emancipa l'umanità. Emblematiche le parole di Lyotard: «La razionalità del reale è stata confutata da Auschwitz; la rivoluzione proletaria come recupero della vera essenza umana è stata confutata da Stalin; il carattere emancipativo della democrazia è stato confutato dal maggio del '68; la validità dell'economia è stata confutata dalle crisi ricorrenti del sistema capitalistico»¹⁶. Le grandi metanarrazioni, quelle non create a posteriori per legittimare una serie di fatti e comportamenti, ma che, spinte da una filosofia di stampo scienziata, hanno tentato di raggiungere una legittimazione totale, assoluta, attraverso un'interpretazione metafisica del corso storico, hanno perso ormai credibilità.

Habermas, al contrario, seppur riconoscendo il fallimento dei progetti emancipativi della modernità, sostiene che rimangono comunque validi nel loro fondamento storico: senza un *metarecits* forte, in grado di sottrarsi alla dissoluzione del tempo e alla demistificazione dello storicismo, la dissoluzione stessa finisce con il perdere significato, divenendo impossibile da pensare.

Il problema principale è la validità della storia della “fine della storia” e il suo essere o meno un altro metaracconto in grado di valere «come racconto legittimante, indicante compiti, criteri di scelta e di valutazione, e dunque ancora un qualche corso di azione dotato di senso»¹⁷. Anche su questo punto i due filosofi hanno posizioni opposte: «Habermas sostiene che la dissoluzione del “metarecits” (metaracconto) ha senso solo se uno di essi si eccettua, il che, in fondo, toglie alla dissoluzione dei

¹⁶ J. F. LYOTARD, *Le Differend*, in *Moderno e Postmoderno*, op. cit., p. 19.

¹⁷ G. VATTIMO, *Postmodernità e Fine della Storia*, in *Moderno e Postmoderno*, op. cit., p. 98.

metaracconti il senso catastrofico di fine della storia; la storia non può finire se non finisce l'umano»¹⁸.

Habermas, dunque, crede che l'assenza di un'autonomia del postmodernismo e il suo essere legato intrinsecamente al discorso sulla delegittimazione della modernità e delle sue teorie lo rende come un semplice segno dei tempi che deriva da ragioni che vanno ricercate altrove, ovvero nell'incompiutezza della filosofia moderna. Il postmodernismo è semplicemente un sintomo causato dalla lunghissima situazione di sospensione e stallo che ha vissuto e sta vivendo il progetto emancipativo dell'Illuminismo.

La voce di un'epoca

Nonostante questo dibattito abbia esercitato una notevole influenza in ambito letterario, la scrittura postmoderna, quella Cyberpunk prima fra tutte, ha ricevuto numerosi spunti di riflessione anche dai cambiamenti avvenuti a livello sociale. Quando si tratta il periodo che va dalla fine degli anni Settanta a oggi, è molto difficile trovare un termine univoco che lo definisca: si parla di società postindustriale, dell'informazione, dei media, high-tech, suggerendoci immediatamente la velocità e la fluidità (mobilità) del mondo in cui stiamo vivendo, un mondo in continuo cambiamento e che sfugge alle definizioni statiche.

Con lo spettro del collasso del capitalismo, la società postmoderna e, cosa più importante per noi, la letteratura hanno cominciato a protendersi verso il domani, cercando d'immaginarsi il futuro. Si è cercato di pensare a un dopo in grado di rivitalizzare il presente, a un qualcosa verso cui tendere, creando così una tensione utopica e una sorta di pathos per ciò che è nuovo, che ha posto gli accenti su alcune espressioni tipiche della modernità. A livello politico, si è cercato dunque di impostare la narrazione nell'ottica di un sacrificio da compiere nel presente per dare

¹⁸ Ivi, p. 99.

poi un senso al futuro: soffrire ora per avere poi una vita migliore, più appagante e più equa, una società globale mossa da uno spirito unico.

Nella letteratura, ci si è concentrati sul rapporto con il passato, una questione che riguarda soprattutto il concetto di “classico” che, in un mondo perennemente in movimento, ha vita più breve. Il rischio maggiore è quello di ridurre il presente a un punto evanescente, destinato a scomparire in poco tempo, uno spazio senza passato e quindi di conseguenza senza orientamento verso il futuro.

Quali sono, dunque, le caratteristiche che vengono a delinarsi in una società così complessa e piena di contraddizioni? In una società che da una parte offre enormi possibilità ma che dall'altra sembra avvicinarsi sempre di più all'orlo del baratro? Secondo lo schema riassuntivo di Jameson:

le seguenti caratteristiche costitutive del postmoderno: una nuova mancanza di profondità che si estende anche alla teoria contemporanea e a tutta una nuova cultura dell'immagine o del simulacro; un conseguente indebolimento della storicità, sia in relazione alla Storia pubblica che alle nuove forme della nostra temporalità privata, la cui struttura schizofrenica determina nuovi tipi di sintassi o di rapporti sintagmatici nelle arti a dominante temporale; i rapporti profondi e costitutivi di tutto ciò con un'intera nuova tecnologia, che è essa stessa immagine di tutto un nuovo sistema economico mondiale¹⁹.

Il problema principale resta l'assenza di un passato da utilizzare come riferimento che ha portato a un'exasperazione del qui e ora che a livello letterario, citando sempre Jameson, ha avuto effetti devastanti in ambito culturale, innanzitutto e soprattutto per quanto riguarda la produzione libraria.

La modernità, o meglio la corrente postmoderna, si muove in maniera complessa: risulta impossibile costruire un modello unico e generalizzabile per tutti. Si può dire, per semplificare estremamente, che questa si muova contemporaneamente in due direzioni opposte e contraddittorie; diverse posizioni, diversi approcci, diversi punti di vista portano allo sviluppo di un tipo di scrittura che

¹⁹ F. JAMESON, *Il Post-moderno o la logica del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989, p. 17.

non può essere altro se non frammentaria e molteplice, che tende più alla differenziazione che all'unificazione.

Le opere d'arte di una volta in altre parole ora risultano essere testi la cui lettura procede più per differenziazione che per unificazione. Le teorie della differenza hanno però cercato di sottolineare la disarticolazione a tal punto, che i materiali del testo, incluse le parole e le frasi, tendono a essere estromessi come elementi di passività inerti e casuali, separati gli uni dagli altri in modo puramente esterno²⁰.

La frammentazione della letteratura e della scrittura sembra essere una risposta a un'altra tendenza postmoderna che è quella della globalizzazione e dell'appiattimento che quest'ultima provoca a livello culturale. La modernità tende alla massificazione, alla banalizzazione fino alla «perdita delle caratteristiche originarie specifiche di ogni popolo, lingua compresa»²¹. Il cittadino, per utilizzare una definizione di Henri Lefebvre, scompare per lasciare spazio al consumatore. Mentre il primo voleva essere informato e rivendicava la propria importanza nella *res publica*, ricoprendo il ruolo di parte della società ma anche di suo critico, il secondo, il consumatore, si occupa esclusivamente di soddisfare i propri bisogni, spesso fittizi, e di avere accesso a servizi ai quali non riuscirebbe più a rinunciare.

La messa in discussione delle certezze che porta con sé il dibattito postmoderno non risparmia nemmeno la morale, anch'essa sentita dai contemporanei come priva di valore e fondamentalmente inutile. Viene esclusa categoricamente la possibilità di un sistema unitario di valori in cui la società moderna possa riconoscersi in maniera univoca e totale. La sua stessa struttura, basata sulla «differenziazione di sistemi parziali, in base alle loro funzioni»²², tende a produrre negli individui che la compongono «criteri di priorità che non sono commisurabili con quello degli altri»²³. Si ha quello che Luhmann definisce come privatizzazione della morale, ovvero la

²⁰ Ivi, p. 62.

²¹ J. CHESNAUX, *Il vincolo planetario della modernità*, in *Moderno e Postmoderno*, op. cit., p. 48.

²² M. VACATELLO, *Morale e società moderna*, op. cit., p. 148.

²³ *Ibidem*.

creazione di una morale diversa per ogni singolo che ha validità solo per lui, in risposta a una società moderna che ha completamente rinunciato alla costruzione di un sistema gerarchico tra i vari sistemi morali parziali, e che quindi non ha né un centro né un vertice: «con questa espressione s'intende simultaneamente che la totalità sociale non è più rappresentabile in termini nominativi, e che è lasciato ai singoli di avvalersi dei criteri selettivi offerti dalle valutazioni morali, accollandosi i rischi di conflittualità derivate»²⁴. Neanche le nuove narrazioni sull'identità collettiva proposte dalle società contemporanee, dunque, possono sopperire a questa frammentazione tipica della modernità.

Il quadro generale è, dunque, molto complesso e articolato. C'è sicuramente un forte sentimento di rottura con il passato, molto più forte che nelle epoche precedenti, e un legame più complesso anche con il futuro. Nella letteratura questo si tradurrà in un rapporto a volte pieno di meraviglia e speranza verso il futuro, in un elogio del nuovo e di un avvenire che si è svincolato da ogni «zavorra del passato e da ogni clausola di attenzione per la realtà effettuale delle cose»²⁵; altre volte, invece, si accentuerà lo spaesamento che l'eccessiva frammentazione dell'umanità provoca, esasperando gli aspetti più negativi della globalizzazione. Il movimento Cyberpunk si muoverà tra questi due estremi, senza mai cercare di trovare una posizione mediatrice, prendendo la complessità e le contraddizioni della modernità e mettendole nero su bianco, nel bene e nel male.

Origini e nascita del Cyberpunk

Entrando finalmente nel vivo del discorso, la nascita del termine “Cyberpunk” avvenne nel 1983 grazie alla penna dello scrittore di fantascienza Bruce Bethke, autore dell'omonimo racconto pubblicato sulla rivista «Amazing Stories»²⁶. La scelta

²⁴ Ivi, p. 149.

²⁵ R. BODEI, *Tradizione e modernità*, in *Moderno e Postmoderno*, op. cit., p. 41.

²⁶ «Amazing Stories» è stata una rivista di fantascienza statunitense ideata nel 1926 da Hugo Gernsback e

del termine non fu casuale, bensì una decisione precisa dello scrittore, alla ricerca di una parola che unificasse le due nature del racconto: quella fantascientifico-tecnologica e quella di ribellione contro il sistema.

Ho scritto la storia all'inizio della primavera del 1980 e, sin dalla prima bozza, era intitolata Cyberpunk. Nel chiamarla così, stavo cercando attivamente di inventare un nuovo termine che si giustapponesse tra atteggiamenti punk e alta tecnologia. Le mie ragioni per farlo erano puramente egoistiche e orientate al mercato: volevo dare alla mia storia un titolo scattante e di una sola parola che gli editori avrebbero ricordato. [...]. Come ho effettivamente creato la parola? Nel modo in cui nasce una nuova parola, immagino: attraverso la sintesi²⁷.

Il movimento Punk nato verso la metà degli anni '70, infatti, ebbe un ruolo non indifferente nella letteratura Cyberpunk. Sviluppatosi a cavallo tra Inghilterra e Stati Uniti, emerse come risposta all'eccessiva complessità del rock progressivo, ormai spogliato completamente della sua autentica grezza forza rivoluzionaria e diventato molto manieristico, ingabbiato nelle logiche dello *showbiz* dell'epoca. La voglia d'indipendenza del Punk si rifletteva nell'atteggiamento *Do-It-Yourself* o in breve DIY, ovvero fai da te. Le band si esibivano in locali indipendenti, si prodigavano autonomamente per i loro album, senza appoggiarsi a etichette discografiche, e registravano i pezzi con attrezzatura amatoriale. Simile atteggiamento si manifestava anche nei testi, spesso inerenti a problematiche sociali, con toni di protesta, quando non profondamente disillusi. Basti pensare a uno dei motti del movimento, ovvero *No Future*²⁸, che rispecchia perfettamente il suo sentimento di pessimismo verso il futuro nonché il rifiuto totale delle aspettative e delle convenzioni sociali tradizionali. Lo stile grezzo e le tematiche disilluse del *No Future* ebbero un'eco enorme nei testi

pubblicata fino al 2005: la prima rivista in lingua inglese dedicata e rivolta unicamente alla fantascienza, tanto che la data di nascita del genere stesso viene convenzionalmente fatta coincidere con l'uscita del primo numero (10 marzo 1926).

²⁷ B. BETHKE, *La prima volta della parola Cyberpunk*, in *Nothing is true nothing is untrue*, a cura di E. Di Marco; cfr. l'URL: <https://emilianodimarco.wordpress.com/2019/11/04/la-prima-volta-della-parola-cyberpunk/>, 4 novembre 2019 (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

²⁸ Cfr. S. JONES, *No future: A Brief History of Punk*, in "First hand", 23 gennaio 2018: <https://www.frsthand.com/story/no-future-a-brief-history-of-punk> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

cyberpunk, che molto spesso svilupparono le loro storie su figure di emarginati in lotta contro poteri più grandi di loro e, proprio per questo, destinati, la maggior parte delle volte, a fallire.

Tornando a Bethke, il suo racconto è importante non solo per aver coniato il termine “Cyberpunk”, ma per aver tratteggiato una delle figure tipiche degli eroi di questi romanzi, una figura indissolubilmente legata alla controcultura Punk e all’idea di ribellione in generale, quella dell’hacker:

Al di là della primogenitura del termine Cyberpunk, questo racconto è importante perché inventa lo stereotipo dell’*Hacker punk* con un *mohawk*. Protagonista della storia è infatti un adolescente che vive immerso in un mondo completamente tecnologico, che affronta con i suoi coetanei e con una propria cultura, diversa da quella della società tradizionale²⁹.

Bruce Sterling, altro autore fondamentale del movimento, in *The Hacker crackdown* approfondì ulteriormente l’argomento. La figura dell’hacker che emerge dal testo ha contorni decisamente sfumati: un po’ fuorilegge e un po’ eroe impegnato a combattere il sistema oppressivo. Sterling, tuttavia, è convinto del carisma che tali personaggi possiedono e non a caso saranno proprio i pirati informatici a essere al centro dei suoi romanzi cyberpunk:

[...] ma è una parte profonda e preziosa del carattere nazionale americano. Il fuorilegge, il ribelle, l’individuo forte, il pioniere, l’agricoltore resistente di tipo jeffersoniano, il cittadino privato che resiste alle interferenze nella sua ricerca della felicità: queste sono figure che tutti gli americani riconoscono e che molti sosterranno e difenderanno con forza³⁰.

L’aura romantica che ammantava questi personaggi è riconducibile al periodo in cui Sterling scrive, un periodo nel quale la cultura hacker non era legata, come oggi, ai

²⁹ M. EMILIANO, *La prima volta della parola Cyberpunk*, in «Nothing is true nothing is untrue», 4 novembre 2019.

³⁰ B. STERLING, *Giro di vite contro gli hacker*, Milano, Mondadori, 2006, p. 87.

crimini digitali o alla guerra informatica, ma si concentrava per lo più sull'esplorazione creativa dei sistemi informatici e sulla condivisione di informazioni.

Per quanto riguarda la creazione delle ambientazioni cyberpunk, un ruolo fondamentale per la costruzione dell'immaginario estetico di questo movimento letterario lo hanno giocato il mondo dei fumetti e del cinema. Molte delle labirintiche megalopoli di questo genere letterario si basano, infatti, su quanto visto nelle tavole de *L'Incal* di Moebius e nelle scene del capolavoro di Ridley Scott *Blade Runner*³¹, a sua volta ispirato da *Do androids dream of electric sheep?* di Philip K. Dick.

Il primo capitolo di *L'Incal* nacque nel 1981, a seguito dell'incontro tra Alejandro Jodorowsky, noto regista cileno, e Jean Giraud, in arte Moebius. L'opera completa composta da sei volumi venne finita di pubblicare solamente sette anni dopo. Il fumettista francese era riuscito nell'intento di tratteggiare un universo ricco di dettagli, dove tutto è possibile, alternando con abilità passaggi completamente surrealisti a design di tecnologie fantascientifiche dettagliate e verosimili, fornendo nuovi elementi agli scrittori di sci-fi sui quali riflettere e sviluppare storie, soprattutto per quanto riguarda i cyberpunk. L'opera ottenne un grande successo, tanto che lo stesso Ridley Scott la citò fra le fonti d'ispirazione principali del suo *Blade Runner*, soprattutto per quanto riguarda la creazione della città e delle atmosfere cupe.

Le linee guida di Mirrorshades

Chiudendo con la breve presentazione delle fonti d'ispirazione del Cyberpunk, passiamo ora al primo manifesto del movimento, ovvero *Mirrorshades*³², un'antologia di racconti che contiene al suo interno, nella lunga introduzione di Sterling, alcuni dei capisaldi della letteratura cyberpunk, delle sue caratteristiche principali, dalle tematiche trattate fino allo stile di scrittura.

³¹ Film di Ridley Scott del 1982 liberamente ispirato all'opera di Dick *Do androids dream of electric sheep?* Contribuì notevolmente, soprattutto attraverso la sua particolare estetica e alle sue ambientazioni futuristiche, a plasmare l'immaginario cyberpunk.

³² Traducibile in 'occhiali a specchio'. L'uso di questo accessorio era comune a tutti gli scrittori Cyberpunk, tanto che prima per un periodo *Mirrorshades* divenne un sinonimo di cyberpunk.

Il manifesto si apre con la spiegazione della scelta del nome per il movimento, nome che aveva il compito di sintetizzare al suo interno le varie anime dello stesso, quella fantascientifica e quella rivoluzionaria:

Un neologismo che sembrava ostico anche agli orecchi di un lettore anglosassone ma che ebbe la capacità di sintetizzare immediatamente, di quel fenomeno, due aspetti centrali e in apparente contraddizione, come nella musica nella seconda metà degli anni Settanta con i Sex pistols e i Clash, il termine “punk” rimandava a un atteggiamento di rottura non solo nei confronti delle regole di un linguaggio (in quel caso il rifiuto di usare la sia pur minima sintassi musicale) ma più in generale nei confronti di uno stile di vita conforme a regole di convivenza stabilite che negavano l’individualità. Il termine cyber ricordava invece esplicitamente la cibernetica di Norbert Wiener, la nuova scienza del controllo degli organismi artificiali³³.

Secondo Sterling, l’elemento che lega i racconti dell’antologia e che la rende letterariamente omogenea è la presenza di un forte legame con la cultura di strada, strettamente connessa all’atteggiamento punk, soprattutto per quanto riguarda la lingua utilizzata. Sotto un’apparente eccessiva diversificazione di tematiche e personaggi, è possibile ritrovare «la costante di un linguaggio di frontiera che permette a culture marginali, etniche, di piccole comunità, al limite individuali»³⁴, di riuscire a incontrarsi, comunicare.

L’autore successivamente si dedica agli aspetti più contenutistici del movimento; utilizzando come base di partenza l’enorme sviluppo dei mezzi di comunicazione di quel periodo, i Cyberpunk, ognuno in maniera autonoma, immagineranno un futuro diverso ma sempre simile, come spiegato nell’introduzione di Daniele Brolli e Antonio Caronia, curatori dell’edizione italiana di *Mirrorshades*:

Questa situazione, dallo sviluppo dei mezzi di comunicazione alla recente invenzione delle realtà virtuali, vede un intreccio di sensorialità, di attività cognitive, di emotività il cui luogo non è più solo la mente e il

³³ *Mirrorshades: l’antologia della fantascienza Cyberpunk*, a cura di B. Sterling, traduzione di D. Brolli, A. Caronia, Milano, Bompiani, 1994, p. 9.

³⁴ Ivi, p. 11.

corpo dell'uomo, ma è improvvisamente una nuova sede virtuale in cui uomo e macchina si incontrano. Il cyberpunk ha intuito ed evidenziato prima di altri questo inedito destino³⁵.

Il Cyberpunk, afferma Sterling, è senza dubbio un prodotto degli anni '80 e a essi riconducibile; tuttavia non va trascurata la profonda influenza che la letteratura di fantascienza precedente ha avuto sul movimento: «i loro precursori sono legioni», come dirà lo stesso autore.

Una delle prime fonti d'ispirazione del movimento a essere citata è la cosiddetta *New Wave* della fantascienza, un movimento che ha preso piede a cavallo tra gli anni '60 e '70, che vede in James Ballard e Samuel Delany i suoi due massimi autori. Un aspetto centrale della scrittura di questi due autori³⁶, Delany soprattutto, che verrà ripreso anche dal Cyberpunk, è lo stile narrativo decisamente lontano da quello convenzionale; si predilige una scrittura non lineare, ricca di neologismi e giochi di parole, che costringono il lettore a uno sforzo per entrare appieno nel testo. La *New Wave*³⁷ si caratterizza per una forte componente emotiva dei suoi personaggi, prediligendola anche agli elementi scientifici e tecnologici della narrativa sci-fi classica; tuttavia, come nel Cyberpunk, c'è la tendenza a utilizzare la fantascienza come strumento esplorativo delle complesse dinamiche politiche e sociali presenti all'interno dei vari romanzi come, ad esempio, l'impatto della tecnologia nella vita dell'uomo e l'alto grado di disumanizzazione che un suo uso eccessivo può portare. Viene meno, in breve, l'idea della scienza e della tecnologia dei positivisti, che la vedevano come un faro per l'umanità e per la salvezza del pianeta, una lettura che all'interno di questi scrittori assume tinte più sfumate se non decisamente negative.

Il manifesto prosegue citando gli autori della fantascienza visionaria, forse la più importante per il genere Cyberpunk, che vede in Philip K. Dick e Thomas Pynchon i suoi esponenti maggiori. Quest'ultimo fu di particolare importanza

³⁵ Ivi, p. 13.

³⁶ Cfr. S. R. DELANY, *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*, Middletown (Connecticut), Wesleyan university press, 2009.

³⁷ Cfr. E. JAMES, *Science Fiction in the twentieth century*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

soprattutto per l'influenza avuta su William Gibson, che lo citava apertamente e più volte come una delle sue maggiori fonti d'ispirazione³⁸, soprattutto per quanto riguarda il suo stile di scrittura articolato e l'approccio profondamente postmoderno alla narrazione.

Pynchon, infatti, è celebre soprattutto per il suo *modus scribendi* che spesso lega le sue strutture narrative non lineari alla costruzione di mondi intricati, non disdegnando l'utilizzo di neologismi creati *ad hoc* per descrivere elementi fantascientifici, tutti aspetti che comparvero in maniera massiccia nella *Trilogia dello Sprawl* di Gibson. L'opera di Pynchon che forse ha più influenzato lo scrittore cyberpunk è *Gravity's Rainbow*³⁹ del 1973, un romanzo epico che esplora temi come la paranoia, la tecnologia, la guerra e il potere, e nel quale compare maggiormente la grande abilità di Pynchon nel giocare con le parole.

Pynchon, e ovviamente anche Dick, hanno inoltre contribuito allo sviluppo di tematiche molto care al movimento Cyberpunk come, ad esempio, l'onnipresente rapporto con la tecnologia. Entrambi gli autori hanno esplorato a fondo questo aspetto; Dick in *Do Androids dream of Electric Sheeps?* mette proprio al centro della sua narrazione la questione dell'etica legata allo sviluppo di esseri artificiali senzienti, andando oltre Isaac Asimov, e riuscendo a dipingere i suoi replicanti come più umani degli umani, in un ribaltamento completo delle prospettive. Il confine tra giusto e sbagliato tende a diventare nebuloso nei romanzi di Dick, un atteggiamento che molte opere Cyberpunk riprenderanno, dove le linee tra bene e male non sono mai tracciate in maniera netta.

Dopo aver omaggiato la base letteraria del Cyberpunk e averne riconosciuto i debiti, nel suo manifesto Sterling passa a definire la differenza del movimento

³⁸ In numerose interviste ripeterà come, a differenza di molti altri scrittori cyberpunk che vedevano in Philip Dick la loro massima fonte d'ispirazione, nel suo caso essa fosse Thomas Pynchon: «il mio Dick è stato Pynchon». Cfr. L. GRAZIOLI, *Gibson sulla trilogia dello Sprawl*, in «Doppiozero», 8 novembre 2017; Url: <https://www.doppiozero.com/william-gibson-sulla-trilogia-dello-sprawl> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

³⁹ La trama segue le vicende di diversi personaggi, molti dei quali sono coinvolti in operazioni segrete durante la Seconda guerra mondiale. Il titolo si riferisce alle traiettorie dei missili V-2 tedeschi, utilizzati durante il secondo conflitto mondiale per colpire l'Inghilterra dalla Germania.

rispetto alla letteratura sci-fi classica, concentrandosi prima di tutto sul profondo legame con la controcultura punk, soprattutto per quanto riguarda la forte carica eversiva e la voglia di rompere gli schemi tradizionali.

Altra peculiarità degli esponenti del Cyberpunk, secondo lo scrittore, è che sono la prima generazione di autori sci-fi a non essere cresciuti «soltanto all'interno della fantascienza come tradizione letteraria, ma in un vero e proprio mondo fantascientifico»; il legame che tiene unito il movimento, dunque, non è esclusivamente di natura letteraria, ma quasi generazionale.

Considerare il Cyberpunk un movimento più generazionale che letterario permette un approccio più trasversale all'argomento e, in parte, potrebbe spiegare il profondo successo in quegli anni; il lavoro dei cyberpunk trova diverse corrispondenze in campi apparentemente lontani da quello della letteratura, diventando un vero e proprio fenomeno pop. Grazie alla sua trasversalità, il Cyberpunk riesce a ridurre la distanza, l'enorme abisso sempre esistito tra la cultura letteraria (e delle arti) e il mondo della cultura scientifica e dell'ingegneria. Per Sterling il venir meno di questo abisso è legato al periodo storico; un periodo nel quale i progressi della scienza sono a tal punto radicali e sconvolgenti che risulta impossibile limitarli e contenerli: influenzano inevitabilmente la cultura nel suo insieme, pervadendola sotto ogni aspetto. Inevitabile, dunque, che la figura del ribelle punk degli anni '80 finisca per intrecciarsi con argomenti legati allo sviluppo tecnologico, dando vita a questa strana unione tra controcultura e tecnologia.

Partendo dalla realtà, il Cyberpunk proietta ciò che vede in un futuro non troppo distante, esasperandone gli aspetti positivi e negativi, con il risultato di creare un qualcosa che «si stenta a definire realtà perché i suoi termini e i suoi confini sfuggono di continuo alla percezione della logica». Solo attraverso un'analisi destrutturale completa, concentrandosi sull'elemento individuale all'interno della narrazione è possibile «fare luce sul nucleo più remoto, segreto e vero, su quella più reale dei processi e delle contraddizioni del mondo dell'individuo⁴⁰».

⁴⁰ V. DE SIMONE, *Missione Deadline*, in *La letteratura nell'era dell'informatica*, Roma, Bevivino Editore,

Nel Cyberpunk, dunque, la tipica esplorazione spaziale della fantascienza viene completamente ribaltata:

le modalità del viaggio si sono spostate dall'esplorazione dei pianeti a quelle, contrarie, dall'esterno verso l'interno: una rappresentazione interiore anche psicoanalitica, ma non necessariamente tale, a condizione che il lettore in prima persona decida quale chiave di lettura utilizzare. Perché viene posto di fronte a un mondo che si sta delineando all'orizzonte, in una presa diretta che registra gli scossoni di una nuova mutazione della sensibilità⁴¹.

Nonostante presenti diversi elementi di rottura con la tradizione letteraria classica, il Cyberpunk può essere accostato alla letteratura di tipo fantascientifico, più precisamente al genere distopico. L'appartenenza a questa sottocategoria della fantascienza è legata al tipo di mondo e di futuro che viene descritto nei romanzi di questo genere, molto raramente positivo, anzi, molto spesso catastrofico sotto diversi aspetti. La letteratura catastrofista ha sempre suscitato un notevole interesse, riuscendo ad appassionare generazioni di lettori sin dalla sua nascita. La ragione di ciò sta nell'indubbio fascino che le situazioni di orrore, paura e terrore generano, riuscendo a tenere il lettore coinvolto nella lettura, tutte caratteristiche che sono comuni in ogni opera distopica. L'altro elemento fondamentale è il potere esorcistico che simili opere esercitano, soprattutto attraverso l'assenza del classico lieto fine a chiudere la narrazione.

Sulla maggiore utilità di un finale negativo rispetto a uno lieto si pronunciò già Leopardi nello *Zibaldone*. Secondo lo scrittore, il lieto fine ha la pecca d'illuderci che la giustizia e l'ordine possano essere ristabiliti in maniera definitiva, un avvenimento possibile solo nella nostra immaginazione. Senza il lieto fine, al contrario, nel lettore rimane una certa sensazione di disagio e rincrescimento per l'esito della storia; le ferite non vengono risanate, le varie tensioni e situazioni sospese all'interno

2007, p. 115.

⁴¹ Ivi, p. 116.

dell'opera continuano ad agire anche al suo termine, lasciando così un segno più profondo in chi legge.

Il genere distopico ha la caratteristica di rapportarsi con realtà alterative, situate quasi sempre in un futuro prossimo, con lo scopo di permettere al lettore di agire al fine di evitare che un disastro annunciato diventi realtà. Contiene un «avvertimento di un esito che però, non essendo per il momento avvenuto, può essere ancora impedito»⁴². La scoperta del rapporto di continuità che intercorre tra il nostro mondo, quello di chi legge per intenderci, e l'universo parallelo immaginato dallo scrittore, un universo del quale non si conoscono le leggi e le regole e quindi imprevedibile, provoca un profondo disagio e un motivo di allerta.

Altro elemento condiviso che il Cyberpunk condivide con la letteratura distopica è l'assenza di eroi degni di questo nome, capaci di ribaltare gli esiti della storia attraverso azioni fuori dal comune. Il ruolo dell'eroe si limita per lo più a quello di osservatore, sicuramente consapevole di quello che sta accadendo ma incapace di agire in qualsiasi modo per evitare la catastrofe dalla quale spesso viene completamente travolto.

La narrativa distopica-cyberpunk, quindi, si presenta con delle caratteristiche ben precise: la prima riguarda il personaggio, che vive ai margini della società, è una «figura di outsider ribelle o sopravvissuto che sia, che entra in contraddizione con il mondo distopico e in tal modo ne porta alla luce l'aspetto aberrante»⁴³, una sorta di visitatore-osservatore che porta le scomode vesti del perseguitato; la seconda caratteristica fondamentale riguarda l'enunciato del racconto, sempre definito da toni cupi e pessimistici, ma che «viene negato dal suo atto di enunciazione che di per sé risulta essere intrinsecamente ottimistico, nel senso che presuppone, malgrado tutto, che valga ancora la pena raccontare»⁴⁴; terza caratteristica fondamentale di questo genere letterario è la sua mancanza di confini ben delimitati, mancanza che si traduce nella difficoltà di individuare quale sia l'elemento più decisivo «se la trama oppure il

⁴² F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi Editore, 2008, p. 12.

⁴³ Ivi, p. 23.

⁴⁴ *Ibidem*.

mondo possibile perché il punto nevralgico è proprio il pericolo che quell'esito immaginario possa verificarsi»⁴⁵.

Per quanto sempre proiettato nel futuro, il genere distopico ha, come già accennato, un profondo legame con il presente e non tenta mai di proporsi come una letteratura leggera o evasiva. In un certo senso la distopia è quella che più si avvicina alla storia: forse è la forma di racconto più radicalmente storica dei nostri tempi. Questa, infatti, si mette perennemente a confronto in maniera spesso sofferta e contrastante, con il presente e con «il corso storico e i suoi esiti tendenziali»⁴⁶.

Nel Cyberpunk le tematiche maturate da speculazioni su problemi presenti sono innumerevoli: basti pensare alla rappresentazione che viene fornita della società moderna capitalista, attraverso le descrizioni dello strapotere delle megacorporazioni, agglomerati di multinazionali che con i loro investimenti e il loro denaro controllano direttamente la politica del mondo, non curandosi affatto dei danni che le loro manovre causano alla società e agli strati di popolazione meno abbienti.

La critica al capitalismo, e al sistema di valori a esso strettamente legato, è un motivo ricorrente di gran parte della letteratura Cyberpunk ma anche di quella fantascientifica classica. Ricordiamo, ad esempio, l'opera di Herbert George Wells *The time Machine* del 1895, dove è l'autore stesso a dichiarare in maniera esplicita che il divario tra benestanti e non è un baratro che non può far altro che allargarsi. Nel libro, ricchi e poveri abitano in due zone diverse: i primi alla luce del sole, in alto in grattacieli tra le nuvole dove l'aria è ancora respirabile; i secondi, al contrario, occupano i piani più bassi, fino ai livelli sotterranei dove sono situate la maggior parte delle fabbriche, lontane dagli sguardi della popolazione più abbiente. La stessa dinamica tra alto e basso, povero e ricco, verrà rappresentata ancora meglio dalle imponenti architetture del già precedentemente citato film di Ridley Scott, *Blade Runner*, a loro volta provenienti dalla *space-opera* a fumetti *L'Incal* di Moebius,

⁴⁵ Ivi, p. 24.

⁴⁶ F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, op. cit., p. 21.

pubblicata nei primissimi anni Ottanta. Nelle sue tavole, infatti, l'autore disegnava delle città a strati, dove gli edifici si sovrapponevano così densamente da rendere impossibile vedere la cima della città o il suo fondo: una metropoli di tali dimensioni da rendere gli umani solo delle sagome confuse, quando li si osserva. Un ridimensionamento del ruolo dell'uomo, ridotto a una particella insignificante facente parte di un organismo più grande, quello della città appunto, e che, attraverso questo ripensamento della sua centralità, finisce con il perdere la sua vera essenza: la sua individualità.

A questa riflessione se ne lega un'altra: quella sullo svilupparsi di mezzi comunicazione sempre più sofisticati ma sempre più virtuali, che ormai influenzano in maniera inevitabile il nostro modo di vivere la socialità e il contatto con gli altri esseri umani. I non eroi dei romanzi cyberpunk vivono in un profondo stato di solitudine in mezzo alla gente. Alla lontananza fisica provocata dai mezzi di comunicazione si aggiunge un'exasperazione dei valori della società dell'immagine, basata sull'aspetto esteriore, sul rincorrere canoni estetici inarrivabili, sul dover arrivare al successo a tutti i costi; tutti elementi che tendono a isolare ancora di più l'individuo dal suo prossimo, creando quello stato di dissociazione dall'umanità tipico dei protagonisti del Cyberpunk. Secondo Jameson, il problema nasce proprio nei tempi moderni:

nell'esaminare il declino dell'affetto, la cosa migliore forse è cominciare dalla figura umana; è evidente che ciò che è vero per la mercificazione dell'oggetto vale ancora di più per la figura umana: le stelle del cinema sono già mercificate e trasformate nella propria immagine. [...] quando si costituisce la propria soggettività individuale come un campo autosufficiente e un regno chiuso su se stesso, ci si preclude l'accesso a ogni altra cosa, costringendosi all'asfittica solitudine della monade, sepolti vivi e condannati a una prigione senza uscita⁴⁷.

Riconducibile al discorso sulla paura per lo sviluppo tecnologico incontrollato, troviamo un altro tema mutuato dalla letteratura passata, ma che il movimento

⁴⁷ F. JAMESON, *Il Post-moderno o la logica del tardo capitalismo*, op. cit., p. 33.

Cyberpunk ha fatto suo, rielaborandolo completamente e in maniera originale: il tema del cyborg e dell'orrore per l'umanità deformata. Nel Cyberpunk il tema dell'inumano viene affrontato attraverso la figura del cyborg, ibrido tra uomo e macchina che mette seriamente in discussione «la necessità delle parti e le loro gerarchie interne, permettendo di ri-significare i confini funzionali di ciò che è rispetto a come potrebbe e dovrebbe essere»⁴⁸.

Negli anni Ottanta, questi scenari con uomini metà macchina, capaci di interfacciarsi ad altre macchine o di connettersi alla rete, rimanevano confinati all'interno della narrativa di fantascienza o nel cinema. Agli occhi di un lettore del XXI secolo, invece, non sembrano distaccarsi troppo dalla realtà; basti pensare alla tecnologia Neuralink che, nel momento della stesura di questo testo, ha raggiunto lo stadio della sperimentazione umana, con una lunghissima lista d'attesa di volontari pronti a farsi impiantare questo chip nel cervello. La tecnologia, sviluppata dall'omonima azienda di Elon Musk, ha creato un microchip capace di registrare ogni segnale del cervello e di collegarsi a un computer, aprendo nuove frontiere e allargando i confini dei limiti delle capacità umane di integrarsi con la tecnologia. L'architettura interna del cervello umano è stata, ormai, quasi completamente codificata, annunciando la dissoluzione completa dei confini del corpo umano. Ciò che era semplicemente un elemento di speculazione per la letteratura distopica e cyberpunk è divenuto oggi realtà. Questa fusione tra uomo e macchina apre nuovi orizzonti e possibilità: l'essere umano diventa a tutti gli effetti un cyborg con estensioni invisibili e impercettibili.

Abbiamo precedentemente parlato della distanza tra i ceti benestanti e non nella letteratura Cyberpunk, una distanza che si concretizza in un sistema che ricorda quello delle caste; nella letteratura distopica esistono diversi tipi di organizzazioni sociali simili, spesso intrinsecamente legati al concetto di assolutismo nelle sue versioni più morbide, se così si possono chiamare. La narrazione di realtà

⁴⁸ M. CALABRESE, *Il realismo Cyberpunk*, in *CICLES Magazine*, 30 giugno 2021, URL: <https://ciclesmagazine.com/realismo-cyberpunk/> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

assolutistiche negative, siano esse ottenute attraverso l'uso della forza o con mezzi più subdoli, si collega a un'altra tendenza profondamente legata alla letteratura distopica che molto spesso compare anche nel Cyberpunk, ovvero quella del complottismo.

Il complottismo, secondo Jameson, «è un processo immaginativo chiaramente osservabile in un intero filone della letteratura d'intrattenimento contemporanea», che nel Cyberpunk s'identifica spesso con una paranoia verso le tecnologie. Sovente, delle IA fuori controllo utilizzano le loro capacità per ordire complicatissime trame; altre volte, invece, il complotto è lasciato nelle mani degli umani. Nel Cyberpunk, infatti, saranno le corporazioni più che gli stati a farsi guerra, portando il conflitto su scala privata ma con conseguenze globali. Il proliferare delle teorie della cospirazione, sempre secondo Jameson, è dovuto alla grande complessità del sistema moderno, caratteristica che risulta difficile comprendere appieno e che, quindi, spinge a interpretazioni molto spesso fantasiose:

La teoria della cospirazione deve essere considerata come un tentativo degradato attraverso la rappresentazione formale di una tecnologia avanzata di pensare l'impossibile totalità del sistema mondiale contemporaneo. Soltanto nei termini di quell'altra realtà, quella delle istituzioni economiche e sociali, enorme e minacciosa ma percepibile soltanto oscuramente, è a mio avviso possibile teorizzare adeguatamente il sublime postmoderno⁴⁹.

Luogo preferito dalla letteratura Cyberpunk nel quale ambientare i suoi complotti è il cyberspazio, termine comparso per la prima volta nel 1984 ad opera della penna di William Gibson, uno dei padri fondatori della corrente, nella sua opera *Neuromante*.

Il cyberspazio è, semplificando molto, una sorta di universo parallelo al nostro, basato sui sistemi delle reti globali e sulla comunicazione informatica, un mondo in cui avvengono scambi di ogni genere: conoscenze, segreti, svaghi. Una specie di rete

⁴⁹ F. JAMESON, *Il Post-moderno o la logica del tardo capitalismo*, op. cit., p. 73.

internet ma molto più interattiva, nella quale, attraverso l'utilizzo di specifiche tecnologie, è possibile muoversi come nella vita reale. Il cyberspazio, tuttavia, non è semplicemente un'enorme banca dati accessibile a tutti, come appunto internet; il suo ruolo nella letteratura Cyberpunk è ovviamente ben più complesso: è una sorta di luogo mentale collettivo dove si vengono a configurare nuovi simboli. Siamo davanti a un fenomeno molto più complesso di quanto s'immagini: una «potente tecnologia mnemonica collettiva che promette di avere un impatto, se non rivoluzionario, almeno importante sulla futura composizione delle identità delle culture umane»⁵⁰.

Gibson, oltre ad aver coniato il termine, ha dedicato molta attenzione alle implicazioni di natura sociale ed economica di questo spazio nel contesto del mondo postindustriale e postmoderno. La sua scelta di trattare una società fondata sull'informatica e basata su di un'economia di stampo transnazionale, e cyberspaziale, è una scelta interessante soprattutto perché, come osserva anche il suo collega Sterling, viene dipinta «come se fosse viva, non come arida speculazione»⁵¹.

La realtà virtuale del ciberspazio, come detto, permette un'interazione totale con il mondo dell'informazione; è un luogo «consensuale tridimensionale o, con la terminologia di Gibson, una allucinazione consensuale in cui è possibile visualizzare, sentire e perfino toccare i dati»⁵². I dati e gli individui o, meglio, la loro rappresentazione tridimensionale, in questa realtà alternativa, hanno una propria forma, una tecnologia che negli anni '80 sembrava pura fantascienza ma che oggi lo è decisamente meno: basti pensare al progetto del *Metaverso* di Mark Zuckerberg.

Il termine *Metaverso* deriva direttamente dalla letteratura Cyberpunk, e più precisamente da un'opera di Neal Stephenson intitolata *Snow Crash*⁵³ dove l'autore descrive una realtà virtuale condivisa tramite internet nella quale è possibile interagire tramite un avatar. Il progetto di Zuckerberg ricalca più o meno quello del

⁵⁰ M. BENEDIKT, *Cyberspace: primi passi nella realtà virtuale*, Padova, Francesco Muzzio Editore, 1993, p. 8.

⁵¹ B. STERLING, *Mirroshades l'antologia della fantascienza Cyberpunk*, trad. it. Daniele Brolli e Antonio Caronia, Milano, Bompiani, 1994.

⁵² A. S. STONE, *A proposito del corpo reale: storia della frontiera sulle culture virtuali*, in *Cyberspace: primi passi nella realtà virtuale*, op. cit., p. 91.

⁵³ N. STEPHENSON, *Snow Crash*, trad. it. Paola Bertante, Milano, Rizzoli, 2007.

libro: la creazione di un cyberspazio condiviso da tutti nel mondo reale. Allo stato attuale siamo molto distanti dalla realizzazione di quanto immaginato da Gibson; tuttavia, alla velocità con la quale la tecnologia procede, l'obiettivo sembra oggi più che mai alla nostra portata.

Il cyberspazio rappresenta un cambiamento radicale del modo con cui interagiamo con i dati. Ad oggi, le informazioni sono altro rispetto a noi, sono esterne; l'idea di cyberspazio rivoluziona questo rapporto, collocando noi stessi all'interno dell'informazione.

La diffusione della cyber-parola: il ruolo delle riviste

La diffusione del Cyberpunk è stata molto rapida, probabilmente anche a causa del grande successo di alcune pellicole a esso riconducibili come il già citato *Blade Runner*, uscito nel 1982 mentre Gibson era ancora impegnato nella stesura del *Neuromante* – che, a detta dello stesso scrittore, conteneva al suo interno tutto quello che voleva scrivere; la visione del film colpì a tal punto lo scrittore che al termine della proiezione, uscì dalla sala in lacrime –; o *John Mnemonic*⁵⁴, quest'ultimo ispirato direttamente all'omonimo racconto di Gibson; o altri numerosi film d'ambito fantascientifico come *Terminator*⁵⁵ o *Robocop*⁵⁶. Un ruolo centrale lo ebbe anche il settore dell'animazione e quello dei fumetti con il manga *Akira*, successivamente portato sul grande schermo nel 1988 da Katsuhiro Otomo, autore giapponese nato come fumettista, poi divenuto un regista, e che ha contribuito, principalmente grazie alla trasposizione filmica della sua opera, alla diffusione di anime e manga in Occidente e in Italia.

Oltre all'indubbia importanza della produzione cinematografica dell'epoca, un ruolo predominante per la diffusione del cyberpunk tra il grande pubblico lo ebbero le riviste letterarie. Per quanto riguarda la lingua inglese, le più importanti, anche se non

⁵⁴ Film del 1995 con protagonista Keanu Reeves, diretto da Robert Longo.

⁵⁵ Diretto da James Cameron nel 1984.

⁵⁶ Film del 1987, diretto da Paul Verhoeven.

le uniche, furono l'americana «Amazing Stories» e l'inglese «Interzone», riviste nate per la fantascienza classica ma che tra gli anni Ottanta e Novanta ospitarono numerosissimi racconti dedicati al Cyberpunk.

La più vecchia è «Amazing stories», nata nell'aprile del 1926 grazie alla casa editrice di Hugo Gernsback⁵⁷, la Experiementer Publishing, fondata nel 1915 e fin da subito attiva nel campo dell'innovazione scientifica con riviste quali «Electrical Experiementer», dedicata interamente alle invenzioni più recenti.

«Amazing stories» venne pubblicata, con qualche interruzione, per novantadue anni, cambiando diversi editori a causa delle difficoltà di vendita. L'approccio editoriale pensato da Gernsback, però, fu costante, nonostante i vari cambi di gestione: una giusta commistione tra autori vecchi e nuovi, con sempre un occhio di riguardo per la qualità letteraria, senza però rinunciare all'aspetto puramente d'intrattenimento. Gernsback credeva fermamente nel potere formativo della letteratura di fantascienza e nel dialogo con il pubblico; proprio per questo decise di dedicare una rubrica della sua rivista alle lettere dei lettori: «*the letter columns in Amazing, where fans could make contact with each other, led to the formation of science fiction fandom, which in turn had a strong influence on the development of the field*»⁵⁸. Numerosissimi gli scrittori che hanno pubblicato sulle sue pagine, come John Campbell, Isaac Asimov e, per quanto riguarda il Cyberpunk, Gibson, Sterling, Rudy Rucker, autore dell'articolo *What is Cyberpunk*, e Bruce Bethke, autore del racconto *Cyberpunk!*, che diede successivamente il nome al movimento letterario. La rivista ha chiuso in maniera definitiva la pubblicazione cartacea nel 2005, ma sopravvive ancora oggi in versione digitale⁵⁹.

«Interzone» nasce, invece, in Inghilterra nel 1982 grazie a un collettivo di otto appassionati: John Clute, Alan Dorey, Malcolm Edwards, Colin Greenland, Graham James, Roz Kaveney, Simon Ounsley e David Pringle, tutti fan della rivista di

⁵⁷ Inventore, editore e scrittore d'origine lussemburghese. Viene ricordato come uno dei padri della fantascienza insieme a Wells e Verne. Fu lui a coniare il termine *science-fiction*.

⁵⁸ Da *Amazing stories*: <https://amazingstories.com> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

⁵⁹ Raggiungibile al seguente sito: <https://amazingstories.com/> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

fantascienza «New Worlds»⁶⁰. Secondo Alan Dorey, l'idea alla base del gruppo era quella di ricreare «*New Worlds* per gli anni '80, qualcosa che pubblicasse solo grandi romanzi e sarebbe stato uno sbocco adeguato per i nuovi scrittori»⁶¹. Nel 1984 il progetto del collettivo editoriale destò l'interesse di David Pringle che decise di finanziarlo, diventando a tutti gli effetti il motore economico della rivista. Con l'affermarsi della stessa arrivò il sostegno di varie associazioni culturali come l'Arts Council of Great Britain, la Yorkshire Arts e la Greater London Arts Association.

La rivista viene inizialmente pubblicata con cadenza trimestrale, dal 1982 all'estate del 1988, data in cui avvenne il passaggio alla pubblicazione bimestrale, fino al 1990. Da questa data in poi, per più di dieci anni, «Interzone» è uscito mensilmente in edicola fino al 2003, dove a causa di diversi problemi di programmazione e slittamenti è tornato al formato dei due mesi. Nonostante le difficoltà, la rivista è oggi ancora in attività, unica tra quelle storiche degli anni Ottanta a non essere mai stata interrotta. Oltre ad aver ospitato al suo interno grandi firme della fantascienza classica e della *New Wave*, ha contribuito alla diffusione del Cyberpunk, dando spazio ad autori maggiori, come Gibson e Sterling, e a numerosi loro emulati.

Sterling è stato particolarmente attivo sulle pagine di «Interzone», pubblicando una serie di sei articoli sulla fantascienza, di cui uno, l'ultimo, specificamente sul Cyberpunk, intitolato *Cyberpunk in the Nineties*, uscito nel giugno del 1991. In questo articolo lo scrittore fa il punto sullo stato del movimento, percorrendone le tappe fondamentali e partendo dal suo organo di propaganda:

Cyberpunk's one-page propaganda organ, Cheap Truth, was given away free to anyone who asked for it. It was never copyrighted; photocopy "piracy" was actively encouraged. Cheap Truth's contributors were always pseudonymous, an earnest egalitarian attempt to avoid any personality-cultism or cliquishness. Cheap Truth deliberately mocked established "genre gurus" and urged every soul within earshot to boot up a word-processor and join the cause. CT's ingenuous standards for SF were simply that SF should be "good"

⁶⁰ Rivista inglese di fantascienza nata nel 1936 con il titolo di «*Novae Terrae*». In attività fino al 1987.

⁶¹ A cura di A. Dorey, *Celebrating 25 Years of Interzone*, in «Interzone», N. 212, September-October 2007, pp. 4-5.

and "alive" and "readable". But when put in practice, these supposed qualities were something else again. The fog of battle obscured a great deal at the time⁶².

Sterling sottolinea come inizialmente una delle linee guida principali del Cyberpunk fosse quella di scrivere in modo da superare, abbandonare definitivamente le forme classiche della narrativa di fantascienza classica, ormai affollata di trame sempre uguali e da invenzioni narrative di poco impatto. L'assenza di confini ben definiti e un'enorme libertà espressiva formale furono per molto tempo le due maggiori cifre stilistiche della narrativa Cyberpunk. I problemi, secondo Sterling, cominciarono quando il movimento cominciò a essere riconosciuto in quanto tale:

When "cyberpunk writers" began to attract real notoriety, the idea of cyberpunk principles, open and available to anyone, was lost in the murk. Cyberpunk was an instant cult, probably the very definition of a cult in modern SF. Even generational contemporaries, who sympathized with much Cheap Truth rhetoric, came to distrust the cult itself, simply because the Cyberpunks had become "genre gurus" themselves⁶³.

Sterling spiega come il Cyberpunk sia qualcosa che prescinde dalle singole opere prodotte da un autore. Non tutto quello che scrivono i Cyberpunk è cyberpunk: basti pensare che Sterling stesso ha sempre avuto un debole per il fantasy d'ambientazione storica; Shiner per i racconti del mistero; Shirley per quelli dell'orrore e Gibson, in maniera abbastanza sorprendente, ha una forte passione per le storie brevi di carattere comico. Secondo Sterling, dunque, il Cyberpunk rimarrà in vita finché gli autori di questo movimento, che si son fatti portavoce di una generazione, non saranno morti e sepolti. E, scherza Sterling, «*demographics suggest that this is likely to take some time*».

Sterling sposta successivamente il suo discorso su come, ora più che mai, sia necessario un movimento in grado parlare della realtà, senza voltarsi dall'altra parte.

⁶² B. STERLING, *Cyberpunk in the nineties*, in «Interzone», giugno 1991, Url: <http://lib.ru/STERLINGB/interzone.txt> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

⁶³ *Ibidem*.

Il problema principale al giorno d'oggi, per l'autore è che «*We're just not much good any more at refusing things because they don't seem proper. As a society, we can't even manage to turn our backs on abysmal threats like heroin and the hydrogen bomb. As a culture, we love to play with fire, just for the sake of its allure*»⁶⁴. Proprio per questo, secondo l'autore, è necessario un nuovo cyberpunk, capace di mettere in luce le enormi contraddizioni della società contemporanea e di mostrarne tutta l'ipocrisia. Questo atteggiamento, anima del Cyberpunk, è per Sterling l'eredità del movimento, un qualcosa che sfugge alle etichette e alle definizioni, e che è destinato a sopravvivere alla morte del Cyberpunk in senso stretto.

Mentre nei paesi anglosassoni si parlava della fine del movimento, questo trovava nuova linfa vitale nel vecchio continente. In Francia, ad esempio, la rivista «*Métal Hurlant*»⁶⁵, dedicata principalmente ai fumetti d'autore, pubblicò proprio in quel periodo numerosi scrittori Cyberpunk.

La rivista nacque nel 1975, in un periodo contraddistinto da numerose innovazioni per quanto riguardava l'editoria a fumetti francese. Il fondatore Jean-Pierre Dionnet era uno sceneggiatore appassionato di fantascienza con il sogno di creare una rivista a essa esclusivamente dedicata e destinata a un pubblico maturo. Il numero di debutto poté contare su grandi nomi di autori francesi come Philippe Druillet⁶⁶ e Moebius, autore del già citato *L'Incal* e molto legato al Cyberpunk, e sulle competenze editoriali di Bernard Farkas⁶⁷.

La rivista venne pubblicata dalla neonata Les Humanoides Associes, fondata proprio dagli stessi autori in concomitanza con l'uscita del primo numero di «*Métal Hurlant*». Fu un esperimento inedito per la Francia, profondamente ispirato dalla fumettistica alternativa sudamericana, esplosa un decennio prima con la rivista

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Cfr. A. CURIAT, *5 ragioni per conoscere metal hurlant*, in *Wired*, 23/05/2020. URL: <https://www.wired.it/play/fumetti/2020/05/23/ragioni-conoscere-metal-hurlant/> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

⁶⁶ Nato nel 1944, il fumettista francese è uno dei fondatori della casa editrice. Famoso per il suo lavoro *Lone Sloane*, caratterizzato da uno stile tra il gotico e l'Art Nouveau.

⁶⁷ Di professione contabile, ma da sempre un grande appassionato di fumetti. È tra i fautori del rilancio del 2022 di «*Métal Hurlant*».

argentina «Hora Cero», ma con linee guida più morbide per gli autori, lasciati liberi «di esprimere sé stessi senza alcuna barriera se non l'aspirazione alla qualità assoluta»:

La rivista ebbe un impatto culturale enorme sul panorama a fumetti dell'epoca, grazie al desiderio di innovare e di andare oltre quelli che erano i paradigmi della fantascienza a fumetti classica, ancora vincolata a battaglie spaziali ed eroi stereotipati o, viceversa, al minimalismo pop-fantastico dei magazine pulp degli anni '60⁶⁸.

Grazie al fiuto editoriale di Druillet, vennero scovati nuovi giovani autori promettenti, anche al di fuori dei confini francesi, che presto finirono per ingrossare le fila della rivista come, ad esempio, l'italiano Milo Minara⁶⁹ o il cileno Alejandro Jodorowski. Il modello adottato da «Métal Hurlant» arrivò fino agli *States*:

Insospettabilmente, gli "umanoidi associati" sbarcarono al di là dell'Oceano prima ancora di conquistare il resto d'Europa. Merito di Leonard Mogel, editor della National Lampoon (la casa editrice dell'omonimo magazine satirico) che, imbattutosi in un numero della rivista francese, decise di acquisire i diritti per lanciare una versione americana. La storica rivista Heavy Metal esordì nell'aprile del 1977 e fu un successo, con un impatto paragonabile o superiore a quello di Métal Hurlant in Francia, e certo con una longevità ancora maggiore – esce tuttora a regolare cadenza bimestrale⁷⁰.

Questa operazione consentì di far conoscere oltreoceano il meglio dei fumettisti europei, portando il successo di «Métal Hurlant» al livello internazionale. Nel 1980 la rivista cominciò ad aprire sedi anche in Germania; dopo un anno toccò a Italia e Olanda; nel 1982 e nel 1984 rispettivamente aprirono la succursale danese e svedese. «Métal Hurlant» ebbe un gran successo, dovuto soprattutto ai contenuti forti, una novità assoluta nel panorama francese ed europeo, che le fece guadagnare il

⁶⁸ A. CURIAT, *5 ragioni per conoscere metal hurlant*, art. cit.

⁶⁹ Fumettista italiano di fama internazionale, vanta collaborazioni con grandi nomi del cinema italiano e internazionale (Fellini e Almodovar), con i quali ha collaborato come illustratore, per lo più di locandine.

⁷⁰ *Ibidem*.

bollino di «riservata agli adulti» fin da subito. La forte matrice sperimentale e innovativa della rivista, perfettamente in linea con i principi enunciati dal Cyberpunk, si rivelò tuttavia un'arma a doppio taglio; la libertà totale che venne data agli autori spesso si tradusse in interessanti tentativi di rinnovamento formale e grafico, a scapito però di sceneggiature e trame solide, problema che con il tempo portò a un calo d'interesse verso la rivista e alla sua temporanea chiusura verso la fine degli anni Ottanta.

L'eredità del periodico, però, arriva fino ai giorni nostri, con periodici come il francese «Zoulu» e l'italiano «Eternauta», entrambi profondamente ispirati da «Métal Hurlant». Nel 2022, infatti, grazie a un'operazione di raccolta fondi in rete, la rivista ha definitivamente riaperto i battenti, anche se profondamente mutata rispetto alla sua forma originale: «Oggi la fantascienza ha un volto completamente diverso da quello degli anni Settanta e Ottanta. Non propone più astronavi e guerre stellari, ma coincide quasi con la realtà, con quello che sarà fra un mese o fra un anno: «Il futuro è già domani» si legge sulla copertina di Ugo Bienvenu»⁷¹.

In Italia invece, il Cyberpunk arrivò in ritardo, nel 1986, data in cui esplose e cominciò a diffondersi, con un successo che arriva fino ai giorni nostri; è infatti possibile affermare «senza troppi dubbi o incertezze che in Italia il movimento *cyberpunk* si sia trovato a vivere, e forse stia vivendo tuttora, una sorta di insospettabile primavera tardiva»⁷². Veicolo di diffusione del movimento in Italia fu la rivista «Cosmo Informatore», nata nel 1979 grazie all'Editore Nord, la prima a pubblicare testi Cyberpunk al suo interno.

L'Italia è sempre stata in ritardo rispetto al nuovo che avanza, soprattutto per quanto riguarda il settore tecnologico, fattore che ha influenzato anche l'editoria che si è accorta delle problematiche del Cyberpunk, e del movimento stesso, a ridosso degli anni Novanta. Il processo di sviluppo ha seguito delle linee diverse rispetto a

⁷¹ A. MICHELUCCI, *Metal Hurlant, il ritorno*, in «Il manifesto», 16 ottobre 2021. URL: <https://ilmanifesto.it/metal-hurlant-il-ritorno> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

⁷² In *Spaghetti Neuromancer*, anonimo, URL: <https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/525bf7aa-fd97-442e-a1d2-799af4048a95/content> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

quelle originali d’Oltreoceano, ma ha mantenuto un forte legame con lo spirito innovativo del movimento, con le teorie del Postmoderno e delle sue avanguardie, divenendo paradossalmente più fedele, nel tempo, alle linee guida originali del Cyberpunk. Dopo un primo periodo di forte reazione e rottura con il tradizionalismo della letteratura di fantascienza classica, infatti, gli americani cominciarono a sviluppare una «sorta di esclusivista questione del purismo cyberpunk», creando un rigido canone da rispettare per far parte a tutti gli effetti del movimento. In Italia, invece

[...] anche se si crea una forte, strutturata *connection* editoriale che comprende narrativa, saggistica e stampa dedicata, non prenderà mai campo un vero e proprio ‘canone *cyberpunk*’, né si verificheranno tentativi di redigere liste di autori istituzionalmente autorizzati a divulgare la *cyberparola* o di opere pure da contrapporre a spurie produzioni di epigoni⁷³.

Il particolare Cyberpunk italiano trovò subito terreno fertile con la casa editrice milanese Shake, nata nel 1988 per volontà di un piccolo collettivo editoriale, già attivo nell’ambito dell’organizzazione di eventi legati alla controcultura dell’epoca. Nella formazione originale troviamo Primo Moroni, Raf Scelsi, Ermanno Guarneri e Marco Philopat. Prima di aprire la casa editrice il gruppo, nel 1985, gestiva una trasmissione, in onda con cadenza settimanale, su Radio Popolare, intitolata *Tensioni Radiozine* al quale si affiancava una rivista che aveva il compito non facile di «proiettare il dibattito politico “oltre” gli anni Ottanta e sperimentare in maniera nuova i territori dell’arte, della cultura cibernetica e delle controculture: Decoder»⁷⁴.

⁷³ L. GIUDICI, *Orizzonti del fantastico: attualità del cyberpunk*, in «Quaderni di altri tempi», 16 febbraio 2021. URL: <https://www.quadernidaltritempi.eu/cyberpunk-antologia-assoluta/> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

⁷⁴ In *Spaghetti Neuromancer*, anonimo, URL: <https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/525bf7aa-fd97-442e-a1d2-799af4048a95/content> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

Il primo numero della rivista uscì nel giugno del 1987; in pochissimo tempo divenne un punto di riferimento per chiunque in Italia volesse avvicinarsi alla controcultura Cyberpunk e ai suoi autori. «Decoder» non si limitò a questo:

La rivista non solo era orientata a produrre idee per il nuovo decennio, ma anche concretamente coinvolta nell'elaborare e progettare le reti telematiche amatoriali di base, quelle che allora si chiamavano BBS, che avrebbero permesso alle situazioni 'antagoniste' italiane di dotarsi di proprie reti per scambiare opinioni e comunicati, in anticipo rispetto all'esplosione del fenomeno Internet, che sarebbe avvenuto solo a partire dal 1994-96⁷⁵.

Il gruppo di «Decoder» si dedicò inoltre alla definizione dei principali temi critici di queste reti, dando un contributo centrale alla formazione del pensiero di questi movimenti antagonisti. Particolare attenzione fu data al tema della privacy, alla questione del copyright, alla distribuzione gratuita di materiale, al *digital divide*, all'*overload* informativo e ad altri argomenti affini. La rivista arrivò a vendere circa diecimila copie per numero, tra il 1987 e il 1996, ricoprendo un ruolo importante nello «sviluppo di una coscienza critica e democratica nell'uso delle nuove tecnologie nel nostro paese»⁷⁶.

Nel 1990 la Shake si confermava ancora una volta la più attiva in ambito Cyberpunk, pubblicando *Cyberpunk. Antologia di scritti politici*⁷⁷, a cura di Raf Valvola Scelsi. Il testo ebbe un grande successo, arrivando a vendere più di ventimila copie ed entrando in ristampa nel 2007; divenne, inoltre, centrale nel dibattito italiano sulle problematiche legate all'informatizzazione e alla sua eccessiva pervasività all'interno delle nostre vite. Durante la presentazione del libro avvenuta al Festival del teatro di Sant'Arcangelo di Romagna, la cooperativa di Shake organizzò una serie di eventi a tema Cyberpunk, rimanendo fedele all'organizzazione di eventi controculturali che l'aveva contraddistinta prima dell'apertura della casa editrice.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ R. SCELSEI, *Cyberpunk. Antologia di scritti politici*, Milano, Shake Edizioni underground, 1990.

La collaborazione con il Festival del Teatro durò per circa tre anni, intersecandosi anche con la partecipazione al Festival di Poesia di Milano, organizzato dal gruppo ruotante intorno a Gianni Sassi, occasione nella quale l'*ensemble Shake-Decoder* poté organizzare una serie di dibattiti con alcune delle figure più importanti della scena *hacker* mondiale: Wau Holland, Bill Squire, il gruppo olandese di Hacktic e il Chaos Computer Club di Amburgo⁷⁸.

In ambito internazionale, la casa editrice Shake iniziò una collaborazione, all'inizio degli anni Novanta, con la rivista californiana «Re/Search», della quale vennero pubblicati e tradotti alcuni numeri dedicati a singoli scrittori come, ad esempio, William B. Burroughs e James G. Ballard, o ad altre tematiche specifiche come il femminismo *cyber* di Donna Haraway o a studi sulle controculture più importanti del mondo e sulla loro diffusione. In poco più di vent'anni la Shake edizioni arrivò a costruirsi un catalogo di circa centocinquanta titoli diversi, tra romanzi Cyberpunk, saggistica e narrativa di genere, senza dimenticare i vari movimenti ispirati, le attività culturali organizzate e l'impegno in campo artistico e politico: «Sue creature furono i "Decoder media party", delle straordinarie feste dedicate al *cyberpunk*, la mitica "Piazza Virtuale" del 1992 sotto la direzione del Ponton Media Lab di Amburgo che diventò un vero e proprio *topos* mondiale della comunicazione digitale e decine di altri *happening underground*»⁷⁹.

Alcuni dei fondatori di Shake hanno lavorato anche per altre case editrici, come, ad esempio, Raffaele Scelsi, che dal 1995 ha curato la collana «Interzone», nome ispirato alla rivista di fantascienza inglese, per la Feltrinelli. Questa collana ha avuto il merito di portare in Italia alcuni autori fondamentali del movimento Cyberpunk come Pierre Lévy, Donna Haraway, Tim Berers-Lee e Mike Davis, solo per fare alcuni nomi. Sterling stesso ha ammesso il grande valore del lavoro svolto da Shake; durante un'intervista in una delle librerie della casa editrice, Sterling

⁷⁸ In Spaghetti *Neuromancer*, anonimo, URL: <https://www.openstarts.units.it/server/api/core/bitstreams/525bf7aa-fd97-442e-a1d2-799af4048a95/content> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

⁷⁹ A. CAPRIOLO, S. MOLHO, *Reale iperreale virtuale: echi di Cyberpunk nella rivista Decoder*, in Iris volume 7, 1° gennaio 2023. URL: <https://air.uniud.it/handle/11390/1238974> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

riconobbe come l'ambiente creato da Shake «sia una sorta di mondo cyberpunk realizzato, qualcosa di simile a quanto previsto nei racconti e nei romanzi»⁸⁰.

La Shake edizioni, tuttavia, non ebbe il monopolio sul Cyberpunk. Un'altra casa editrice che rivestì un ruolo fondamentale nella diffusione del movimento in Italia fu l'Editore Nord, anch'essa con sede a Milano. Il primo volume prettamente Cyberpunk venne pubblicato nel 1994, nella collana «Grandi Opere», con il titolo *Cyberpunk*; al suo interno erano presenti ventotto racconti dei maggiori autori del movimento, come William Gibson, Pat Cadigan, Rudy Rucker, Bruce Sterling, John Shirley e Paul de Filippo. Il volume edito nel 1994 fu importante soprattutto per il ruolo che svolse all'interno del dibattito intorno al movimento Cyberpunk, fornendo un punto di partenza nello stabilire un canone letterario ben definito:

[...] rappresenta il principale tentativo in Italia, anche se non l'unico, di affrontare l'ostico argomento di una canonizzazione basata su di un approccio critico, e fondata, in ogni caso, su quanto era stato detto e scritto negli Usa. La curatela fu affidata a Piergiorgio Nicolazzini [...] La sua lettura, anche a quasi trent'anni di distanza ci permette di capire molto di cosa è stato e su cosa ha influito il *cyberpunk* nel corso del tempo⁸¹.

L'antologia andò a ruba, nonostante le dimensioni importanti di circa settecento pagine. Quando venne ristampata, sempre dalla Nord nel 2001, venne divisa in tre volumi diversi intitolati *L'universo Cyber*⁸². Il materiale della nuova edizione, tranne qualche leggera differenza, rimase sostanzialmente invariato. Il numero dei racconti passò a ventisei; vennero inoltre abbreviate le parti bibliografiche sugli autori e l'introduzione di «Larry McCaffery, che, insieme a Brian McHale, fu uno dei principali critici letterari che si erano rivolti alla letteratura degli

⁸⁰ L. GIUDICI, *Orizzonti del fantastico: attualità del cyberpunk*, in «Quaderni di altri tempi», 16 febbraio 2021. URL: <https://www.quadernidaltritempi.eu/cyberpunk-antologia-assoluta/> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *L'universo Cyber vol. 1, 2, 3*, a cura di P. Nicolazzini, Milano, Editore Nord, 2001.

anni Ottanta»⁸³: due dei fondatori del Postmodernismo, corrente letteraria che, come visto precedentemente, fu strettamente legata a quella del Cyberpunk.

La terza casa editrice che si occupò attivamente di Cyberpunk e della sua diffusione italiana fu Stampa Alternativa. Nacque a Roma nel 1969, ispirandosi alle varie *Alternative Presses* americane e inglesi, grazie a Marcello Baraghini, attivista ed editore molto vicino ai valori della controcultura hippie.

La collana più conosciuta di Stampa Alternativa è quella delle «Millelire», che ha avuto il merito di lanciare, prima in Italia, le edizioni supereconomiche. Proprio in questa collana, nel 1995, uscì un'altra antologia di racconti, anch'essa intitolata *Cyberpunk*, a cura di Franco Forte. La raccolta ha il grande merito di riunire numerosi racconti inediti di autori italiani, oltre a diversi saggi dedicati al movimento, il tutto confezionato in un cofanetto molto particolare, ispirato alle famose barrette di cioccolato della Ferrero. Altro elemento distintivo di questa pubblicazione fu la presenza al suo interno di un *floppy disk* con conteneva un testo a opera di Fabio Gadducci e Mirko Travosanis, due autori cyberpunk italiani, e un programma informatico, un software che consentiva l'installazione del browser indispensabile per collegarsi alla rete internet Netscape 1.0⁸⁴. L'iniziativa fu molto innovativa e riscosse molto successo, tanto che in Giappone «tali cofanetti sono diventati degli autentici oggetti di culto, e il direttore editoriale Marcello Baraghini è stato più volte invitato a Tokyo per tenere lezioni universitarie in qualità di docente di *marketing*»⁸⁵.

Un'altra casa editrice molto attiva nell'ambito Cyberpunk è stata la bolognese Synergon, nata nel 1990 e rimasta molto attiva per metà del decennio. Tra i suoi fondatori troviamo nomi di spicco come quello di Giancarlo Guglielmi, padre del più famoso Federico Guglielmi⁸⁶. La casa editrice dedicò un'intera collana alla letteratura

⁸³ L. GIUDICI, *Orizzonti del fantastico: attualità del cyberpunk*, art. cit.

⁸⁴ Come si ricorderà, Netscape navigator fu il primo browser con interfaccia grafica della storia dell'informatica. Nacque nel 1994 e per lungo tempo rimase il motore di ricerca più utilizzato del mondo, fino alla comparsa di Internet Explorer che lo avrebbe scalzato in maniera definitiva costringendolo alla chiusura nel 2008.

⁸⁵ L. GIUDICI, *Orizzonti del fantastico: attualità del cyberpunk*, art. cit.

⁸⁶ Uno dei fondatori del collettivo Wu Ming, Federico Guglielmi, in arte Wu Ming 4, partecipò anche al progetto *Luther Blisset*, pubblicato proprio con Synergon nel 1995. Cfr. M. FIERAMONTI, *Wu Ming e il "new*

Cyberpunk italiana e straniera; tuttavia, dopo la sua brusca chiusura, causata dalla morte di uno dei fondatori, Giorgio Schiavina, e lo sfaldarsi del gruppo, gran parte del suo ricco catalogo è andato perduto. Alcuni romanzi inediti, stampati ma mai arrivati sul mercato, sono ormai divenuti delle costose rarità per tutti i collezionisti.

Uno dei protagonisti di Synergion, Vanni De Simone, ha deciso gentilmente di condividere la sua esperienza nella casa editrice. De Simone lavorò con la casa editrice di Bologna come traduttore fino alla sua chiusura nel 1997, e fu anche scrittore vicino al movimento Cyberpunk e autore di due opere ascrivibili a questo genere: *Cyberpass*⁸⁷ e *La leggenda dei fantasmi*⁸⁸.

De Simone si avvicina al movimento Cyberpunk, come molti altri autori dell'epoca, spinto dal potenziale innovativo di un genere che si presentava come venuto a scardinare completamente i dettami della letteratura di fantascienza classica:

Era un argomento che mi interessava molto. Il movimento cyberpunk si prospettava come un qualcosa di diverso dalla fantascienza classica, la quale, allora, come oggi, ritengo abbia esaurito molta della sua visione 'futuristica', dal momento che gli avanzamenti tecnologici hanno in qualche misura colmato il gap che solo 30 anni fa parevano appunto, fantascienza. A mio parere, la realtà ha superato di gran lunga la fantascienza, che però ha (avuto?) il merito di anticipare tali progressi tecnici⁸⁹.

Molti scrittori condivisero questa visione del Cyberpunk, intuendone la forza innovativa, mossa più dallo sperimentalismo linguistico che dalla sua capacità di anticipare il futuro: una letteratura che ricerca nuove forme più che trame, poiché, se «non sostenuta da una ricerca in questo senso, rischia di essere ripetitiva. Non si tratta più certo più di ufo o di robot», sostiene De Simone, «ma di elaborazione strutturale dei testi». Fu proprio questo approccio alla base della linea editoriale di Synergion, che ebbe il merito di dare voce a diversi nuovi scrittori italiani Cyberpunk; la casa editrice divenne così centrale nel dibattito culturale dell'epoca a Bologna:

italian epic”, in «Diacritica», a. VIII, 25 dicembre 2022.

⁸⁷ V. DE SIMONE, *Cyberpass*, Bologna, Edizioni Synergion, 1994.

⁸⁸ V. DE SIMONE, *La leggenda dei fantasmi*, Bologna, Edizioni Synergion, 1992.

⁸⁹ Intervista di Simone Pitti a Vanni De Simone: Roma, 13 dicembre 2023.

A Bologna c'era un background antagonistico/culturale che anticipò molti dei contenuti poi divenuti quasi scontati. Non va dimenticata l'importanza di figure di grandi intellettuali come Roberto Roversi e tutta l'intellettualità che ruotava attorno all'ex gruppo di *Officina* (appuntamento di Roversi e dei suoi amici, nonché di intellettuali 'free' come Bifo, o in passato, lo storico "quaderno bimestrale di poesia" di Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi e Francesco Leonetti, rivista culturale degli anni Cinquanta, antirealistica)⁹⁰.

De Simone si riferisce qui agli attriti tra il gruppo di Bologna, che ruotava intorno alla rivista ormai chiusa da tempo «Officina», e quello milanese condensatosi intorno alla rivista «Alfabeta» del Gruppo '63, un dibattito che vide protagonisti numerosi grandi artisti del panorama letterario italiano contemporaneo. Facendo tesoro del vivace scambio culturale tra questi due gruppi, tra le loro tesi di un rinnovamento stilistico, di linguaggio e di contenuti, Synergon impostò la propria linea editoriale, pescando da tutti e due gli schieramenti:

Io avevo rapporti personali sia con Roversi che con Porta, e francamente non capivo le motivazioni di tanta ostilità, anche perché, visti i percorsi di *Officina* e quelli del Gruppo '63, gli autori dei due 'schieramenti', le loro tematiche, la loro ricerca, gli autori (Paolo Volponi, Nanni Balestrini, ecc.) e certi testi come *I centomila cavalli*, di Roversi o *Dopo Campofornio*, sempre di Roversi o *L'Orda D'oro* di Balestrini), tesi al rinnovamento stilistico [...] non capivo il perché delle loro polemiche.

Oltre a promuovere nuovi autori italiani, Synergon si dedicò alla traduzione di testi utopici classici per lo più sconosciuti al pubblico, come *Il sogno di John Ball*⁹¹ o *RUR Rossum's universal robots*⁹². Un lavoro sempre complesso, che lo diventa ancora di più quando ci si trova sommersi di neologismi ed espressioni settoriali, come accade sovente nella fantascienza: «Un autore spesso ricorre a passaggi linguistici, semantici, di invenzione che non è facile interpretare. Hai mai pensato a cosa verrebbe fuori da una traduzione in tedesco di *La Luna e i Falò*, di Pavese,

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ W. MORRIS, *Il sogno di John Ball*, a cura di V. De Simone, Bologna, Edizioni Synergon, 1995.

⁹² K. CAPEK, *R.U.R. Rossum's universal robots*, a cura di V. De Simone, Bologna, Edizioni Synergon, 1995.

Balestrini o simili? Qualsiasi autore degno di questo nome non può esimersi da una manipolazione linguistica»⁹³.

Intorno all'ambiente di Synergion si condensarono molti scrittori esordienti che divennero successivamente dei capisaldi del Cyberpunk italiano, come la scrittrice Pina D'Aria, autrice sempre per la casa editrice bolognese del romanzo *Flatline Romance* del 1993, o Oscar Marchisio, autore della *Stanza mnemonica* del 1996. Purtroppo, l'improvviso suicidio di Giorgio Schiavina, principale finanziatore della casa editrice, pose un brusco freno all'esperimento di Synergion. Secondo De Simone, il Cyberpunk italiano presentava delle caratteristiche del tutto peculiari rispetto a quello americano, che si traducevano in una maggiore cura formale e nello sperimentalismo linguistico:

Rispetto ai creatori americani di questo movimento, ritengo che non si muovessero su un piano elaborativo linguistico ma puramente inventivo. Il loro successo fu dovuto alla contrapposizione rispetto alla fantascienza classica, ma personalmente non amavo particolarmente questi autori (Sterling, Gibson, ecc.), perché, a parte il loro muoversi su questo terreno specifico, non mi pareva che apportassero nulla di nuovo nel 'grado zero della scrittura', tanto per fare una citazione colta⁹⁴.

Gli autori che Synergion ricercava per la collana erano accomunati da una base di partenza condivisa, come lo stesso De Simone spiega, che partiva da un input proveniente dalla realtà e che, successivamente, rielaborava tale realtà in modo da renderla «veramente dirompente», attraverso una scrittura visionaria e dotata di un grande potere evocativo, senza però essere oscura. La realtà nuda e cruda non bastava più alla letteratura dell'epoca: «Nessun prodotto cinematografico, narrativo o poetico del cosiddetto neorealismo è realmente 'realistico', perché l'elaborazione artistica annulla il realismo. Non esiste realismo neanche nei telegiornali, viste le manipolazioni politiche o ideologiche delle notizie»⁹⁵.

⁹³ Intervista di Simone Pitti a Vanni De Simone cit.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

Il quadro che emerge del Cyberpunk dal punto di vista editoriale fa comprendere appieno l'importanza del movimento che, partito da un gruppo di autori statunitensi amanti della fantascienza, riuscì ad allargarsi in tutta Europa e nel resto del mondo; dagli innovatori inglesi di «Interzone» agli sperimentalismi grafici dei francesi di «Métal Hurlant» fino ad arrivare alla primavera tardiva ma intensa del Cyberpunk italiano, che conta ad oggi diverse riviste a tema ancora attive⁹⁶, senza dimenticare l'influenza che questo movimento ebbe anche in Giappone, che ne ha proposto una versione profondamente originale.

Nonostante non abbia più la forza propulsiva degli anni Ottanta e Novanta, il Cyberpunk continua ad affascinare i lettori anche oggi, grazie a nuovi autori e alla miriade di sottogeneri da esso derivati come il *Solar Punk* o lo *Steel Punk*, senza dimenticare il più famoso, lo *Steam Punk*, genere nel quale gli stessi Sterling e Gibson si sono cimentati più volte. Il Cyberpunk, dunque, ha ancora molto da dire⁹⁷.

Simone Pitti

⁹⁶ «Cyberzone» e «Psychoattiva» edite da Shake, disponibili sia in formato digitale che cartaceo. Si rifanno ad alcune tematiche classiche del movimento, riadattate ai tempi presenti.

⁹⁷ Estratto dalla tesi di Laurea Magistrale in Filologia moderna dal titolo *Il cyberpunk come fenomeno transnazionale*, discussa a marzo 2024 presso il Dipartimento di Lettere e Culture moderne della Sapienza Università di Roma: relatori Maria Panetta e Francesco Saverio Vetere, correlatore Giampiero Gramaglia.

Strumenti

In questa sezione sono raccolti contributi di carattere informativo e taglio perlopiù didattico.

Col quarto fascicolo della rivista, abbiamo inaugurato una nuova rubrica, “Profili”, riservata a dei ritratti di personalità di spicco del mondo della cultura e dell’editoria: il titolo è un omaggio all’ecllettismo e all’ironia del grande editore modenese Angelo Fortunato Formiggini, ebreo suicida durante il periodo delle leggi razziali, e in particolare alla sua fortunata collana così denominata.

Dal XVIII fascicolo in poi, compare anche la rubrica “Sed lex”, che si occupa di legislazione universitaria e scolastica.

Codici di classificazione disciplinari dei contenuti di questa sezione:

Macrosettori: 10/F, 10/G, SPS/08, 11/C e 14/A

Settori scientifico-disciplinari:

- L-FIL-LET/10: Letteratura italiana
- L-FIL-LET/11: Letteratura italiana contemporanea
- L-FIL-LET/12: Linguistica italiana
- L-FIL-LET/13: Filologia della letteratura italiana
- L-FIL-LET/14: Critica letteraria e letterature comparate

- L-LIN/02: Didattica delle lingue moderne

- SPS/08: Sociologia dei processi culturali e comunicativi

- M-FIL/05: Filosofia e teoria dei linguaggi

- SPS/01: Filosofia politica

Un ritratto di Franco Maticotta tra poesie, amicizie e inediti

Far emergere in un unico intervento la complessità di un intellettuale come Franco Maticotta, che spaziò dalla poesia al giornalismo fino alla critica letteraria, è impresa assai ardua.

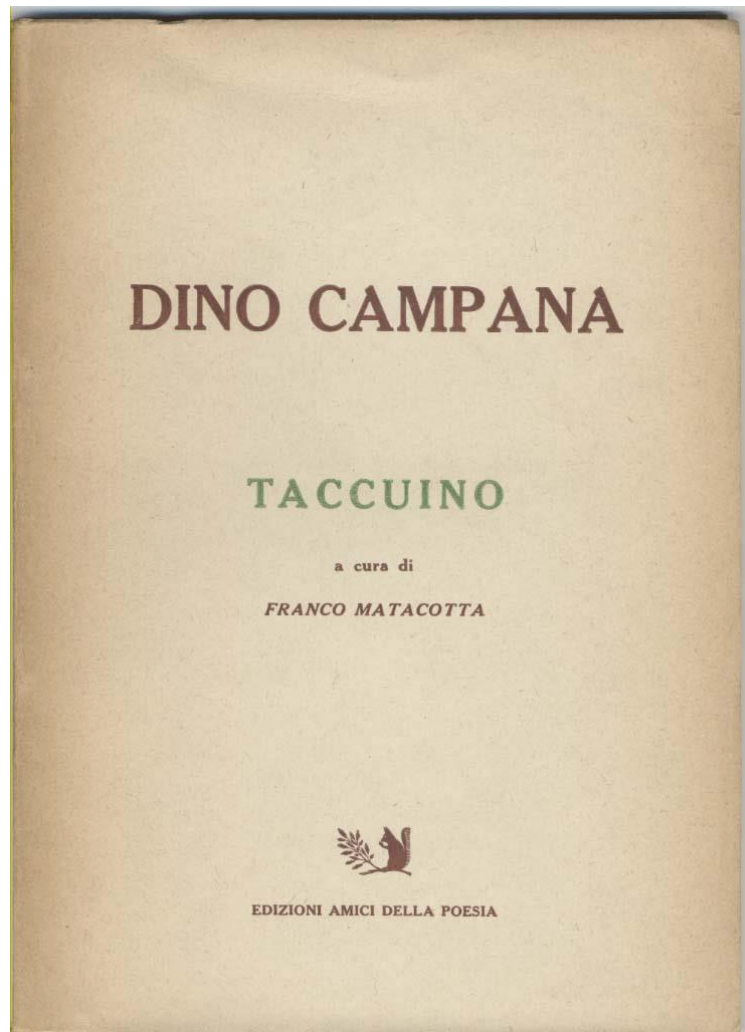
Maticotta nacque a Fermo l'11 ottobre 1916 da una famiglia di modeste condizioni economiche. L'amore per la letteratura e la poesia furono presenti in lui fin dalla tenera età: in particolare prediligeva i classici greci, che lesse e tradusse. All'età di sedici anni iniziò a collaborare al periodico «L'Araldo», in cui pubblicò l'articolo *Cultura fascista* e la poesia *Per i fatti di Traù*. Nel 1935 conseguì la maturità e nel novembre dello stesso anno s'iscrisse alla facoltà di Lettere e filosofia di Roma, frequentando i corsi tenuti, tra gli altri, da Gentile, Toesca e Sapegno. Fu fin da subito affascinato dalla figura di Giovanni Gentile, anche se il suo ardore per il fascismo durò ben poco¹.

Agli inizi del secondo anno accademico conobbe di persona Rina Faccio, più nota come Sibilla Aleramo, scrittrice celebre all'epoca con la quale aveva avuto un fitto scambio epistolare e con la quale iniziò un rapporto che, a fasi alterne, proseguì almeno fino alla fine degli anni Quaranta, e che la donna nel proprio *Diario* definì un «amore insolito», essendo lei già in là con gli anni². Questo incontro, dal punto di vista intellettuale, fu uno dei più determinanti nell'esperienza dello scrittore fermano, in quanto fu Sibilla a fargli scoprire David Herbert Lawrence, Colette, Paul Valéry, Omar Khayyam, e George Sand, e gli permise di studiare gli inediti di Dino Campana

¹ Per questa prima parte della biografia si veda: A. MASTROPASQUA, *Maticotta, Franco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 72, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008; G. MARTINELLI, *Dizionario biografico di personaggi del Fermano*, Fermo, Andrea Livi editore, 2021, pp. 220-21; *Maticotta Franco*, in *siusa.archivi.beniculturali.it*, Sistema Informativo Unificato per le Soprintendenze Archivistiche (cfr. l'URL: <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=61745&RicSez=produttori&RicFrmRicSemplice=maticotta&RicVM=ricercasemplice>; ultima consultazione: 31 gennaio 2024); L. MARTELLINI, *Franco Maticotta*, Firenze, La nuova Italia, 1981, pp. 5-12.

² S. ALERAMO, *Dal mio diario. 1940-44*, Roma, Tumminelli, 1945, p. 22.

che la stessa Aleramo custodiva, avendo avuto una nota relazione con il poeta³. Maticotta rimase folgorato dalla poesia di Campana e da quegli inediti: ne scrisse dapprima in «Prospettive», poi in volume⁴.



³ Per il rapporto che ebbe con l'Aleramo si veda: G. ARMANDI, *Franco Maticotta: il poeta e l'uomo*, in *Omaggio a Maticotta*, a cura di Luigi Martellini, Fermo, Tipolitografica Fermana, 1982, p. 27; D. PUPILLI, *Carte fermane: Figure e aspetti della cultura fermana contemporanea*, Fermo, Andrea Livi editore, 2021, pp. 173-75; S. ALERAMO, *Diario di una donna: inediti 1945-1960*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 476; G. MECOZZI, *Conoscere il poeta, inserto dedicato a Franco Maticotta*, in «Garofano Rosso», anno III, n. 3, 17/11/1977.

⁴ D. CAMPANA, *Taccuino*, a cura di Franco Maticotta, Fermo, Edizioni Amici della Poesia, 1949.

Sibilla, inoltre, introdusse Maticotta nell'ambiente letterario e artistico romano: fu lei a presentargli Cecchi, Bontempelli, Alvaro, Moravia, Malaparte, Zavattini, Guttuso e Fazzini. La sua figura fu importante per tutto l'ambiente intellettuale fermano di quegli anni, poiché, come ha affermato Domenico Pupilli, testimone di seconda generazione di quella temperie culturale, ella fece quasi da «madrina a quei ragazzi fermani»⁵ ovvero Franco Maticotta, Gino Mecozzi, Giuseppe Brunamontini detto Pino e Alvaro Valentini.

Sibilla spesso ospitava gli amici fermani del "suo" Franco nella propria soffitta: «Roma 21 gennaio, sera. Esattamente dopo un mese di accampamento qui nella soffitta, i due giovani han potuto oggi andare ad abitare in uno studio ceduto a loro da un amico»⁶ (si parla di Gino Mecozzi e Giuseppe Brunamontini). Sibilla conosceva bene l'ambiente intellettuale fermano; così scrisse del suo viaggio a Fermo nel settembre del 1944:

Giovani poeti che sono venuti a farmi visita qui nello studio di Franco. Con i fiori avevano mandato opuscoli di loro versi: per lo più di derivazione della scuola "ermetica", Montale, Quasimodo... Più tardi imiteranno Franco [...] ma è commovente questo amore per la poesia che in questi piccoli centri si perpetua nonostante la guerra⁷.

La scrittrice dunque conosceva Fermo, ne era affascinata e per la piccola Città collinare provava al contempo un'insoddisfatta attrazione; come quando – svanito il lungo rapporto con Franco – passò in treno fra San Benedetto e Ancona e, il 17 maggio del 1949, annotò: «in alto, sul poggio, poco fa, Fermo: la mia ultima illusione, Franco...»⁸.

In lei l'amore per Franco fu sempre forte, sino alla morte, sebbene fosse conscia del grande divario d'età e delle difficoltà della relazione stessa. Anni prima,

⁵ D. PUPILLI, *Carte fermane: Figure e aspetti della cultura fermana contemporanea*, Fermo, Andrea Livi editore, 2021, p. 173.

⁶ S. ALERAMO, *Diario di una donna: inediti 1945-1960*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 27.

⁷ S. ALERAMO, *Dal mio diario 1940-1944*, op. cit., p. 320.

⁸ S. ALERAMO, *Diario di una donna: inediti 1945-1960*, op. cit., p. 236.

passando attraverso le terre marchigiane, così le descriveva: «Lontano sorgeva una doppia catena di altezze, colline dinanzi, dietro gli Appennini. Borgate in cima a qualche poggio si sporgevano, evocando il Medioevo colle loro cinte merlate, colle casette brune raggruppate intorno a qualche campanile aguzzo. La campagna e il mare erano talora abbaglianti»⁹. Sibilla amò profondamente il Fermano: come racconta in *Dal mio diario 1940-1944*, Franco rappresentava per lei quel territorio, quella ruralità e quella poetica intrinseca dei luoghi.

Egli si laureò il 14 luglio 1939, discutendo una tesi su Ungaretti, Campana e Aleramo. Nel 1941, dopo tanti articoli e poesie apparsi in varie riviste e testate, pubblicò la sua prima monografia, *Poemetti (1936-1940)*¹⁰. L'opera fu dedicata all'Aleramo, con la quale era ancora in stretto rapporto. La raccolta, però, non si ispira ai poeti ermetici da lui tanto studiati, ma privilegia una tonalità decisamente aulica, con reminiscenze dalla linea classica della lirica italiana, da Foscolo a Leopardi¹¹.

Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, Matacotta nel luglio 1941 fu chiamato alla difesa della patria e destinato a Macomer, in Sardegna, come allievo ufficiale di artiglieria. Già da prima del 1939 aveva iniziato a prendere le distanze dal fascismo, ma l'impatto della guerra lo allontanò totalmente da quella ideologia e lo segnò per il resto della vita. Anche attraverso le conoscenze di Sibilla e spesso fingendosi malato, riuscì a ottenere permessi e ad allontanarsi spesso dalla Sardegna. Il giorno dopo l'Armistizio, assieme a Pratolini e Vedova, prese contatto con Lizzani, che ricopriva un ruolo primario nel Partito Comunista Italiano, per prender parte alla lotta contro i tedeschi. Ma entrò immediatamente nel loro mirino e fu costretto a rifugiarsi nella soffitta dell'Aleramo in via Margutta per sfuggire alle retate; in seguito riparò avventurosamente a Fermo e di lì a Monte San Giusto vicino a Macerata¹².

⁹ S. ALERAMO, *Una donna*, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2003, p. 110.

¹⁰ F. MATACOTTA, *Poemetti (1936-1940)*, Roma, Edizioni di Prospettive, 1941.

¹¹ Sui suoi primi poemetti si veda G. MANACORDA, *I due modi della parola di Matacotta*, in *Omaggio a Matacotta*, a cura di Luigi Martellini, Fermo, Tipolitografica Fermana, 1982, p. 11.

¹² Per tutto ciò che riguarda Matacotta durante la guerra e nel periodo postbellico sino agli inizi degli anni

La partecipazione alla Resistenza, tanto quanto la chiamata alle armi, lo segnò profondamente e fu alla base della raccolta di versi *Fisarmonica rossa*¹³. La barbarie della guerra, gli orrori e le devastazioni sul territorio italiano, l'occupazione tedesca e le rappresaglie contro la popolazione civile, con il loro strascico doloroso di lutti e di sangue, fanno da sfondo a un racconto poetico che privilegia il ritmo popolare della ballata e un linguaggio teso e fortemente improntato a un crudo espressionismo. Questi sono i caratteri distintivi di *Fisarmonica rossa*, opera impregnata di sangue, sudore e sofferenza, probabilmente uno degli esempi meglio riusciti di poesia resistenziale. Quella di Maticotta è una poesia in presa diretta, scritta sotto l'incalzare di tragici eventi, come stanno a indicare spesso le date in calce ai componimenti¹⁴. D'altra parte, però, c'è la mitizzazione dell'evento, del fenomeno, intriso di pathos storico per il radicale cambiamento che si sta vivendo.

Con la fine della Guerra si chiuse anche il rapporto con l'Aleramo: stando a Cavatassi e Verducci¹⁵, i due si incontrarono un'ultima volta nel novembre del 1947. La raccolta *Fisarmonica rossa*, fatte rare eccezioni¹⁶, fu apprezzata fin da subito; così nel 1953 Maticotta la ripropose all'interno di *Canzoniere di libertà. Fisarmonica rossa*. Nella *Prefazione* alla riedizione dei *Poemetti* del 1998, così si esprimeva Francesco De Nicola: «è uno dei pochi canzonieri sulla seconda guerra mondiale e sulla Resistenza scritti in Italia»¹⁷. Luzi ne diede vari giudizi, tutti molto positivi; uno dei più completi si trova nell'*Introduzione* a *La lepre bianca* dell'82: «Col suo linguaggio vivido e crudo, essenziale, rappresenta una rottura nella linea stilistica e

Cinquanta, si veda C. VERDUCCI, *Franco Maticotta testimone del suo tempo*, in *Franco Maticotta poeta dell'impegno civile e politico*, Fermo, Andrea Livi editore, 2018, pp. 7-15.

¹³ F. Maticotta, *Fisarmonica rossa*, Roma-Milano, Darsena, 1945. Questa fu una delle prime opere pubblicate in Italia che andò a raccontare e mitizzare l'epopea della Resistenza.

¹⁴ Per il giudizio su *Fisarmonica rossa* ci si rifà a quelli recentissimi di Luzi e Pupilli, mentre Valentini in un primo momento non accolse l'opera entusiasticamente. Parlando dell'evoluzione poetica di Maticotta, esprime un giudizio molto favorevole sull'opera anche Manacorda in *Introduzione* a F. Maticotta, *La lepre bianca*, Ancona, Il lavoro editoriale, 1999, p. 5.

¹⁵ C. VERDUCCI, *Franco Maticotta testimone del suo tempo*, op. cit., p. 7; F. CAVATASSI, *Comunisti nel dopoguerra. Memorie e biografie dei militanti del Piceno*, in «I quaderni. Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche», n. 15/16, 1996, p. 70.

¹⁶ Come anticipato, Alvaro Valentini inizialmente fu un po' titubante, ma riconsiderò la raccolta negli anni successivi.

¹⁷ F. DE NICOLA, *Prefazione* a F. Maticotta, *Poemetti*, Milano, Vienneperre, 1998, p. 10.

tematica della poesia italiana»¹⁸. Franco Fortini affermò, invece, che quelle «strofe sono scatenate e colorate»¹⁹.

Le criticità evidenziate da Valentini negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione dell'opera non erano legate all'epopea delle vicende narrate, ma al linguaggio, considerato in un primo momento troppo vivido e sanguigno²⁰. Il giudizio di Valentini divenne positivo solo a partire dagli anni Ottanta; infatti, nel 1987, in *Il Leopardismo di Franco Maticotta* scrisse: «vuole restituire alle parole non la purezza che gli Ermetici perseguivano, ma lo spessore storico»²¹. Egli aprì il saggio sottolineando la centralità di *Fisarmonica rossa* nella letteratura italiana post bellica²²: il suo contributo originava dall'intervento di Mario Petrucciani del 1972 tenuto a Recanati in occasione del II Convegno Internazionale di Studi Leopardiani.

Petrucciani in quell'occasione mise in evidenza la grandezza rivoluzionaria di *Fisarmonica rossa*, in quanto lontana dall'Ermetismo ma allo stesso tempo vicina al leopardismo e conscia di tutta la tradizione poetica precedente²³, da Valéry al *Porto* di Ungaretti, all'*Ulisse* di Seferis²⁴. Egli sottolineava, però, anche un certo distacco dal leopardismo, poiché Maticotta nel poemetto vedeva l'Europa come «una luna / piena di crateri e di tombe»²⁵.

Valentini partiva proprio da questa affermazione per dimostrare, invece, quanto in Maticotta fosse forte il leopardismo. Il poeta aveva detto della terra: «O desolato cranio del pianeta / fatto gemello dell'infelice luna». Tali affermazioni, secondo

¹⁸ A. LUZI, *Introduzione* a F. Maticotta, *La lepre bianca*, a cura di A. Luzi, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 24.

¹⁹ F. FORTINI, *Introduzione* a F. Maticotta, *La peste di Milano e altri poemetti*, Ancona, L'Astrogallo, 1975, p. 10.

²⁰ Tale giudizio è presente in due lettere inedite di Alvaro Valentini, una del febbraio del 1946 e una del luglio 1948, entrambe conservate presso l'Archivio del fondo Valentini della Biblioteca civica "Romolo Spezioli" di Fermo, faldone n. 51.

²¹ A. VALENTINI, *Il Leopardismo di Franco Maticotta*, in *Franco Maticotta*, Atti del convegno di studi di Bergamo 1987, a cura di G. Morelli, Bergamo, Cooperativa Studium Bergomense, 1987, p. 72.

²² Ivi, p. 71.

²³ M. PETRUCCIANI, *Leopardi nelle poetiche e nei poeti dell'ultimo trentennio*, in *Leopardi e il Novecento*. Atti del II convegno internazionale di Studi Leopardiani, Recanati 2-3 ottobre 1972, Firenze, Olschki, 1974, p. 174.

²⁴ Egli riporta tali osservazioni non solo negli Atti del convegno ma anche in M. PETRUCCIANI, *Segnali e archetipi della poesia: studi di letteratura contemporanea*, Milano, Mursia, 1974, p. 32.

²⁵ M. PETRUCCIANI, *Leopardi nelle poetiche e nei poeti dell'ultimo trentennio* cit., p. 174.

Valentini, non sono così lontane dal Poeta recanatese: infatti, per esempio, nel *Dialogo* a esse dedicato la Terra si rivolge alla Luna chiedendole se sia vero «che tu sei traforata a guisa dei paternostri, come crede un fisico moderno? Che sei fatta, come affermano alcuni inglesi, di cacio fresco?». Nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, com'è noto, si legge di una luna *sitientis*, arida, secondo Properzio²⁶: una luna molto simile a quella che descrive Maticotta. Valentini sottolineava come alcuni elementi molto presenti in *Fisarmonica rossa* fossero stati ripresi da opere pubblicate o in via di pubblicazione dello stesso poeta fermano. La fisarmonica, per esempio, è un elemento presente anche in *Lepre bianca*: «La fisarmonica suonava con il suo miele caldo che scioglieva l'asfalto della notte»²⁷. Inoltre nei *Poemetti*, e precisamente nella *Canzone del lupo d'agosto*, è già presente il paragone tra uomo e lupo che ebbe poi molta fortuna in *Fisarmonica rossa* in relazione al parallelismo con i partigiani imboscati²⁸. Secondo Valentini, quindi, l'operazione di rinnovamento della poesia italiana compiuta da *Fisarmonica rossa* non fu dettata dal caso, ma fu un'attenta elaborazione culturale nella quale confluirono, con la maturazione morale, lunghe letture di poeti italiani e stranieri²⁹.

Tornando alla vicenda umana del poeta, concluso il Secondo conflitto mondiale, egli continuò a vivere attivamente e a raccontare l'Italia del dopoguerra e degli anni Cinquanta e Sessanta. È del 1948 la breve raccolta *Naialuna*, con cui vinse il premio San Pellegrino³⁰. Nell'opera il poeta sviluppava gli appunti poetici presi

durante il soggiorno in Sardegna, nel corso del tormentato periodo di servizio militare, quando era maturata la sua crisi esistenziale in una situazione di solitudine che aveva trovato corrispondenza nella natura selvaggia, pietrosa e solitaria dell'isola. I frequenti richiami mitologici e le reminiscenze leopardiane collegano questi versi ai *Poemetti*, di cui sembrano costituire una propaggine, piuttosto che a quelli legati all'impegno sociale e politico³¹.

²⁶ G. LEOPARDI, *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, Firenze, F. Le Monnier, 1848.

²⁷ F. MATACOTTA, *La lepre bianca*, a cura di A. Luzi, op. cit., p. 176.

²⁸ A. VALENTINI, *Il Leopardismo di Franco Maticotta*, op. cit., p. 71.

²⁹ Ivi, pp. 72-73.

³⁰ A. MASTROPASQUA, *Franco Maticotta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, op. cit.

³¹ *Ibidem*.

Il suo primogenito Massimo gli nacque il 28 luglio 1948, il secondogenito Francesco Cino nel 1956; l'anno successivo pubblicò, influenzato dalla nascita del figlio, la raccolta *Ubbidiamo alla terra*³², nella quale, come sottolineato da Valentini, si faceva nuovamente vivo il suo leopardismo³³. Nel contempo il poeta passò dalle vicende nazionali e internazionali di *Fisarmonica rossa* all'ambiente privato, quello intimo e familiare, alla ricerca di un nuovo equilibrio dopo la nascita del bambino. La cronaca e la grande poesia epica politicizzata tornarono però nel 1953, quando sotto lo pseudonimo partigiano di Francesco Monterosso, con il *Canzoniere di libertà*³⁴, riprese i toni più politicizzati della sua poesia, senza peraltro riscuotere i consensi della critica, che notò anzi il carattere retorico di gran parte delle liriche aggiunte con l'occasione; a essa seguì, nel 1956, con il medesimo pseudonimo la raccolta poetica *I mesi*³⁵ in cui riprendeva, nella prima parte, la pacificata tematica di *Ubbidiamo alla terra*, mentre, nella seconda, sviluppava ancora tematiche civili, questa volta collegando, sul filo della memoria privata e di quella storica, gli eventi drammatici degli anni della lotta antifascista.

In quello stesso 1956, dopo gli eventi legati alla repressione sovietica in Ungheria, egli maturò la crisi che lo indusse a lasciare il PCI e a pubblicare, nel 1957, i *Versi copernicani*³⁶. Questo momento risultò decisivo per la poetica di Maticotta, che dal 1954 al 1959 visse una profonda crisi ideologica che lo portò a un dubbio costante:

In esso predomina, accanto al senso profondo di radicamento nella sua terra e nei valori trasmessi per generazioni dalla sua gente, una meditazione profonda sulla morte e sulla vita come percorso faticoso nel dolore. Se Foscolo e Leopardi costituiscono i punti di riferimento obbligati del poeta fermano, sul piano sia tematico sia della scelta di una scrittura poetica tesa al sublime, occorre anche osservare che con il riaffiorare delle memorie familiari e infantili il tono dei componimenti tende a virare decisamente verso l'elegiaco e si evidenziano vistose sedimentazioni di ascendenza pascoliana³⁷.

³² F. MATACOTTA, *Ubbidiamo alla terra*, Rieti-Roma, Edizioni del Girasole, 1949.

³³ A. VALENTINI, *Il Leopardismo di Franco Maticotta* cit., p. 75.

³⁴ F. MATACOTTA, *Canzoniere di libertà*, Roma, La nuova strada, 1953.

³⁵ F. MATACOTTA, *I mesi*, con prefazione di F. Flora, Milano, Schwarz, 1956.

³⁶ F. MATACOTTA, *Versi copernicani*, Firenze, Vallecchi, 1957.

³⁷ A. MASTROPASQUA, *Franco Maticotta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit.

Questa crisi ideologica ebbe enormi ripercussioni anche nella sua vita privata. Legato da sempre a Fermo e alla sua famiglia, a settembre del 1959 decise di abbandonare moglie e figli, e di chiedere il trasferimento come insegnante dal prestigioso Istituto Tecnico Industriale di Fermo (ITI)³⁸ a un istituto di Milano³⁹. Una decisione, questa, legata, oltre che al tentativo di evadere dalla sonnolenta provincia marchigiana⁴⁰ e in parte anche dagli oneri e doveri della vita familiare, anche al desiderio di saggiare le opportunità che poteva offrire Milano, soprattutto dal punto di vista editoriale. Così tra il 1959 e il 1961 insegnò all'Istituto tecnico industriale di Rho e a Milano. Ma nel 1960 due lutti pesantissimi lo colpirono: il 15 gennaio 1960 scomparve a Roma Sibilla Aleramo, mentre l'8 luglio dello stesso anno morì, in circostanze mai chiarite, il primogenito Massimo, ospite dei nonni materni ad Ancona⁴¹. Inoltre, Matacotta al momento della morte del figlio fu irreperibile e giunse ad Ancona solo una settimana dopo i funerali, accompagnato da Pratolini⁴². Questo lutto segnò e logorò la sua vita.

L'esperienza milanese si rivelò negativa: «Anni brutti e incerti [...] per lui e per me»⁴³. Così decise di ricongiungersi alla famiglia andando a insegnare a Osimo,

³⁸ Il Regio istituto tecnico industriale di Fermo sorse nel 1854 come Opera pia grazie a un lascito testamentario del conte Gerolamo Montani. L'Opera pia immediatamente dopo l'Unità si trasformò in scuola di Arti e Mestieri per le Marche grazie all'interessamento del sindaco di Fermo Ignazio Trevisani e dell'architetto Giovanbattista Carducci. Nel 1863, per portare la scuola a livelli d'avanguardia in campo nazionale nell'ambito dell'istruzione tecnica, fu chiamato a dirigerla l'ingegnere Ippolito Langlois, proveniente dal Conservatoire national des arts et métiers di Parigi e allievo di Arthur Morin. Egli trapiantò a Fermo i metodi delle "Écoles d'Arts et Métiers" francesi e nel 1884 trasformò la scuola in Regio istituto industriale. Tra i docenti illustri dell'istituto si ricordano il fisico Giovanni Giorgi a cui si deve un progetto di nuove Officine, in realtà mai realizzate, e il matematico Ciamberlini. Si veda: *ITI Montani, Fermo - 150: Scuola tecnica & società moderna*, catalogo a cura di Guglielmina Rogante; testi di Bruno Belhoste *et al.*; contributi alla sezione strumenti di Luigi Angelici *et al.*; con la collaborazione di Giuseppe Calcinaro, Fermo, Comune di Fermo, 2004.

³⁹ A. MASTROPASQUA, *Franco Matacotta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit.; C. VERDUCCI, *Franco Matacotta*, op. cit., p. 14.

⁴⁰ Sul rapporto con l'insegnamento al Montani e gli altri intellettuali presenti nella scuola si veda: G. ROGANTE, *Franco Matacotta al Montani: una discussione sull'insegnare la lingua italiana*, in *Franco Matacotta poeta dell'impegno civile e politico*, Fermo, op. cit., pp. 39-49.

⁴¹ Massimo fu ritrovato impiccato: non si è mai chiarito se fosse stato un suicidio o un gioco finito in tragedia.

⁴² C. VERDUCCI, *Franco Matacotta*, op. cit., p. 14; M. TEMPERINI, *Tra la perdita gente: il giovane Matacotta a Fermo*, in *Franco Matacotta poeta dell'impegno civile e politico*, op. cit., pp. 17- 21. Tra la gente fermiana che visse quell'epoca, il suicidio/incidente del figlio di Matacotta fu sempre visto come una mancanza della figura paterna, poco presente.

⁴³ F. FORTINI, *Introduzione a F. MATACOTTA, La peste di Milano e altri poemetti*, Ancona, L' Astrogallo,

quindi a Genova e infine a Levanto. Nel 1963, dopo una lunga malattia, si spense a Genova anche la moglie Rosa⁴⁴. Agli inizi del 1964 conobbe la collega Emma Marini, che sposò alla fine dello stesso anno. Nel 1965, dopo la morte del padre, decise di rientrare a Fermo, per tornare nell'ottobre 1968 definitivamente in Liguria, a Nervi, dove insegnò nella scuola media Vivaldi. Maticotta morì a Genova il 27 aprile del 1978, dopo una lunga malattia⁴⁵.

La critica letteraria

Una frase di Fortini del 1975 svela quale fosse stato il destino di Maticotta: «un poeta che conosce la notorietà da giovane e la dimenticanza del mondo in età matura»⁴⁶. La precoce vocazione ritmico-poetica e la fama giovanile per il poeta fermano furono, infatti, quasi una disgrazia. Con *Fisarmonica rossa* prima e *Lepre bianca* poi, egli raggiunse un livello qualitativo cui non riuscì più ad avvicinarsi negli anni seguenti.

Nelle sue opere giovanili, dalla narrativa alla poesia, passando per la critica letteraria, la maggior parte dei critici, Valentini e Luzi su tutti, sentono una grande musicalità e armoniosità tra le parole e i periodi, condizione questa che rende i suoi testi particolarmente fruibili. «Nella *Lepre bianca*, romanzo pubblicato nel 1946, è possibile trovare frequenti tracce della sua passione per la musica e della poesia»⁴⁷, ha scritto Luzi. Fu proprio questo amore per la musica che lo spinse a inserire in tutte le sue opere giovanili elementi musicali: si pensi, ad esempio, alla fisarmonica e al suo suono o ai canti partigiani. Anche nel contributo del professor Dolfi intitolato *Il suono della fisarmonica*⁴⁸ si rileva che «Leggere *Fisarmonica rossa* di Franco

1975, p. 10.

⁴⁴ A. MASTROPASQUA, *Franco Maticotta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit.; C. VERDUCCI, *Franco Maticotta* cit., pp. 13-15.

⁴⁵ A. MASTROPASQUA, *Franco Maticotta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* cit.

⁴⁶ F. FORTINI, *Introduzione* cit., p. 9.

⁴⁷ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione*, in *Franco Maticotta*. Atti del convegno di studi, op. cit., p. 19.

⁴⁸ L. DOLFI, *Il suono della fisarmonica*, in *Franco Maticotta*. Atti del convegno di studi, op. cit., pp. 51-70.

Matacotta vuol dire muoversi in uno straordinario pentagramma di suoni e sensazioni, movimenti e stupori, paura e delusioni, passioni e speranze»⁴⁹. È il suono stesso a tenere insieme le parole e a dare il senso della distruzione e del dolore:

La terra danza danza. È un subbuglio
Di viscere di catrame di nebbia di ossa,
Dentro il velluto carnale del buio
Suona un'ubriaca fisarmonica rossa.

Suona lombrico suona⁵⁰

La terra è avvolta dal suono dello strumento, il quale rivendica il diritto dell'uomo alla vita e magicamente irradia di rosso l'universo, per capovolgerlo, reinterpretarlo e poterlo così vedere sotto una nuova luce. Secondo Dolfi, la musicalità in questa lirica è totale, poiché avvolge il lettore stesso e lo scuote con il suo ritmo⁵¹. Questa è una danza di unione, che permette di unire individui diversi come Matacotta e il partigiano Montegalio sotto un'unica bandiera, quella della libertà. Il ritmo rabbioso, rosso della fisarmonica esprime anche le necessità della lotta per raggiungere l'azzurro e il bianco della bontà e della serenità. Già nella *Lepre bianca* egli consegna al lettore una scala cromatica delle proprie emozioni:

Tutto era mobilità, metamorfosi. Il mare, spruzzo azzurro, la
Terra, polvere nera. Il cielo nebbia blu. Perfino i miei pensieri e i
Miei sentimenti erano aliti colorati. Bontà, bianco. Amore, giallo.
Pazienza, marrone. Odio rosso⁵².

⁴⁹ Ivi, p. 51.

⁵⁰ F. MATACOTTA, *Fisarmonica rossa*, Urbino, 4 venti, 1980, pp. 47-48.

⁵¹ L. DOLFI, *Il suono della fisarmonica* cit., p. 51: cfr. A. VALENTINI, *Il Leopardismo di Franco Matacotta* cit., p. 78.

⁵² F. MATACOTTA, *La lepre bianca*, op. cit., p. 101.

Secondo Dolfi, «*Fisarmonica rossa* è, dunque, una raccolta di liriche, ispirate dalle note dello strumento popolare marchigiano, il quale si rivolge a tutta l'umanità, perché rappresenta il distacco di una condizione sociale inattiva»⁵³. A tal proposito, Maticotta ha rivelato:

Ero un uomo, un uomo che andava in cerca di difesa contro quei giovani pieni d'odio, e il peso sulle spalle era come il peso di tutta la mia vita di ragazzo, gli stessi stracci, le stesse cose lacerate, gli stessi errori, gli stessi supplizi, la lunga assenza dal terreno quotidiano del vivere, il mio lungo torpore. E rivedendo la mia vita con Bella, tutta la pigrizia, non solo dei gesti, ma anche dell'intelligenza, come un prezzo che io non fascista, ma preso nel gioco del fascismo, avevo pagato al fascismo per non entrare nel suo gioco. Ma era esso stesso un fascismo, perché ero stato assente, e con la mia assenza avevo consentito io pure al fascismo di avanzare e crescere, standomene seduto nel mio olimpo di dolcezza⁵⁴.

Dunque, è come se Maticotta volesse sopperire per mezzo della letteratura alla mancata partecipazione attiva alla lotta antifascista: la guerra aveva sancito per gli uomini di cultura, come osservato da Dolfi⁵⁵ e Valentini⁵⁶, anche uno stallo intellettuale. Il Neorealismo, che stava sorgendo in quegli anni, traeva nutrimento dalla consapevolezza del fallimento della vecchia classe dirigente e del ruolo che, per la prima volta nella storia, si erano conquistate sulla scena della società civile le masse popolari.

Fisarmonica rossa è una densa silloge di poesia ove il dolore è tangibile e sovrasta ogni altra sensazione. L'opera presenta un linguaggio duro, tagliente, aspro e senza possibilità di redenzione. Le immagini, icastiche e pregne di una desolazione morale vergognosa,

si trasmettono al lettore come vere e proprie pugnalate capaci di inasprire il tormento di chi, imbevuto di lotte civili e amico dell'intera umanità, sente ancora oggi sulla sua pelle – sebbene non abbia vissuto

⁵³ L. DOLFI, *Il suono della fisarmonica* cit., p. 52.

⁵⁴ Archivio di Emma Marini Maticotta: F. MATACOTTA, *Confessione di un figlio della vecchia Europa*, romanzo inedito, p. 454.

⁵⁵ L. DOLFI, *Il suono della fisarmonica* cit., pp. 52, 56.

⁵⁶ C. VERDUCCI, *Franco Maticotta* cit., p. 18.

direttamente le vicende – l’ingiuria subita da un popolo che significò lo svilimento della coscienza, la mortificazione delle carni, l’autodistruzione del genere umano»⁵⁷.

Un esempio emblematico di questa poesia è il componimento *Ottobre 1942* in cui Maticotta mostra la prevaricante stanchezza e la derelizione dinanzi a una condizione snervante e dolorosa che si protrae con la guerra: «Ce ne stiamo rigidi e murati / Con le cataratte sugli occhi. / Il vento s’è messo a urlare, / E buio, tenebra sul mondo»⁵⁸. Come sottolinea Spurio, in questi versi sono l’asfissia del colore, l’annullamento della vita, il buio a dominare; l’uomo è descritto nel suo stato di spersonalizzazione, come se fosse una cosa e avesse perso la propria identità⁵⁹. Con una sineddoche fisiologica Maticotta rileva che nessun organo gli si muove più: il cuore, impietrito e affranto, sembra aver perso battito e vitalità, e i polmoni si sono induriti⁶⁰. Il corpo dal cuore impietrito è, ormai, non più umano, poiché imbruttito dalla barbarie della guerra.

Nel poeta fermano vi è una predilezione per un linguaggio prettamente materico e fisico, con ampia frequenza di materiali, tanto naturali che dell’edilizia:

si tratta di materiali che si caratterizzano per essere freddi, inermi, pesanti, fastidiosi al contatto con l’uomo di carne ed ossa: il Nostro parla di “polvere e piombo nel cervello” ad intendere forse, nella polvere la vacuità del senso della ragione, la perdita irrecuperabile della coscienza e nel piombo l’esposizione alle mitraglie e alle armi del conflitto⁶¹.

⁵⁷ L. SPURIO, *Un corpo pieno di mosche, morte e cecità. Il partigiano annientato in Fisarmonica rossa di Franco Maticotta*, in *Blog di Letteratura e Cultura*, 27/01/2016, <https://blogletteratura.com/2016/01/27/il-partigiano-annientato-in-fisarmonica-rossa-di-franco-maticotta-a-cura-di-lorenzo-spurio/> (ultima consultazione: 31 gennaio 2024).

⁵⁸ F. Maticotta, *Fisarmonica rossa*, op. cit., p. 41.

⁵⁹ L. SPURIO, *Un corpo pieno di mosche, morte e cecità. Il partigiano annientato in Fisarmonica rossa di Franco Maticotta*, art. cit.

⁶⁰ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 14.

⁶¹ L. SPURIO, *Un corpo pieno di mosche, morte e cecità. Il partigiano annientato in Fisarmonica rossa di Franco Maticotta*, art. cit.

Nonostante la costante condizione di sofferenza, l'uomo non vi si abitua, perché per sua natura fugge le barbarie e la violenza: a questo punto la lirica diviene occasione di riflessione. I temi della *Fisarmonica* sono ormai chiari nella mente del poeta, che coltiva instancabilmente le sue nuove passioni ideologiche:

Di nuovo scrivevo versi. Con parole nuove, forti. Li scrivevo durante le mie galoppate in bicicletta di giorno e di notte, nei momenti più impensati. Le immagini mi nascevano nelle volate a capofitto per le discese delle colline o girando pei campi o seduto sulle logge delle case coloniche col bicchiere del vino cotto in mano aspettando i PW. Annotavo i versi in fretta sul taccuino e lo nascondevo sotto la tuta. Incrociando i camion tedeschi la sola preoccupazione era di salvare quel fascio di foglietti segnati a lapis dove era la mia vita e la mia disperazione d'allora, e anche la disperazione della gioventù italiana, il sangue la fede l'amore di quanti combattevano per sopravvivere [...]⁶².

Il poeta fermano, come accennato, cerca di sostituire il mancato apporto attivo tra le fila della Resistenza con l'epicità della narrazione poetica. L'accettazione passiva del Fascismo era stata soppiantata dalla fede nella poesia, la quale rappresentava l'unico appiglio alla vita per l'uomo, soverchiato dalle dolorose prove belliche⁶³. La negatività della guerra e l'inutile certezza del dolore, temi profondamente neorealisti, sono i motivi ispiratori di *Fisarmonica rossa*. La parola poetica di Maticotta è sempre tesa fra rassegnazione e rivolta, in un climax espressionistico che molto richiama le pellicole di Fritz Lang⁶⁴. Nella sua poetica, come sottolineato da Dolfi, è presente anche un chiaro richiamo ai quadri di Kirckner, Grosz e Munch; l'urlo stesso, come suggerisce Valentini, è l'emblema poetico di Maticotta⁶⁵:

⁶² Archivio di Emma Marini Maticotta: F. MATACOTTA, *Confessione di un figlio della vecchia Europa*, romanzo inedito, p. 471.

⁶³ L. DOLFI, *Il suono della fisarmonica* cit., p. 54.

⁶⁴ *Ibidem*; cfr. anche A. VALENTINI, *Il Leopardismo di Franco Maticotta* cit., p. 78.

⁶⁵ *Ibidem*.

L'urlo, nell'espressionismo tedesco, rappresenta il passaggio dalla luce impalpabile dell'impressionismo al chiarore cristallizzato e geometrico dell'avanguardia, "ogni macchia di colore, ogni membro del verso è un urlo, una sferzata, uno scoppio; la realtà intera sembra presa da un folle dinamismo spasmodico"⁶⁶.

Per Maticcotta, invece, il grido/urlo è «il gesto, la qualità della musica. Così rotta, strangolata dal fragore. Questo fragore di cembalo e di sputi... qualcosa di torbido, nel fondo sotto lo spessore delle immagini, verde e trasparente»⁶⁷. La guerra ha costretto l'uomo al silenzio, che però è un fragore soffocato di cembali e sputi, e come tale rappresenta una metamorfosi paradossale dell'urlo. Quello di Maticcotta non è un urlo esteriore, ma interiore, uno di quelli che logora dentro, proprio come i segni della guerra hanno logorato il poeta: «Nel silenzio si preannunzia o si manifesta una visione tragica il cui correlativo è l'urlo, sia pure interno, dell'anima»⁶⁸. L'uomo tace e soffre nel dolore ma, proprio come nell'opera di Toller, «il silenzio vibra nello spazio ed esplose nel grido»⁶⁹. Maticcotta si appropria di tutti i postulati fondamentali dell'espressionismo e propone una parola poetica battuta dal terrore del fascismo, mortificata e avvilita, ma sempre pronta alla sfida e al duello:

E qua chi cerco? Dove sono i campi
perduti nei crepuscoli viola?
Nel fragoroso turbine dei lampi
Ritrovo la mia casa vuota e sola

Siamo accecati d'odio e di dolore
Mordiamo a sangue l'aria dura e avara
Ma per salvarti abbiamo ancora il cuore,
o Italia, cagna nera, patria cara!⁷⁰

⁶⁶ L. DOLFI, *Il suono della fisarmonica* cit., p. 55; L. MATTNER, *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1975, pp. 28-29.

⁶⁷ Archivio famiglia Maticcotta: F. Maticcotta, *Passeggiata romana*, inedito, pp. 5-6.

⁶⁸ L. MATTNER, *L'espressionismo*, op. cit., p. 43.

⁶⁹ Ivi, p. 46.

⁷⁰ F. Maticcotta, *Fisarmonica rossa*, op. cit., p. 16.

La poesia muore nei campi di battaglia, ma risorge nella parola degli uomini, che si portano dietro la memoria dell'accaduto:

Io so dove sono le mie mani
I miei piedi e la mia bocca.
Essi affermano battono mordono
Il sapore nudo della terra.

E con questo gusto di morte
Di polvere di radici e di gelo.
Ricomporrò la mia sorte
Per abbattere con un grido il cielo⁷¹.

Un grido decreta la vittoria della poesia, poiché il grido è strazio e vita allo stesso tempo⁷². Il poeta fermano è costantemente teso fra l'innocenza personale e il delitto, tra il desiderio di parlare lasciando testimonianza e l'impossibilità del silenzio, «tra il fascino dell'eroe e il fallimento del santo»⁷³. Lo sguardo poetico maticottiano è perduto nelle tenebre della coscienza e la sua ambivalenza intrinseca dell'essere poetico non si risolverà mai. Per Maticotta, come suggerisce Dolfi, si può parlare di "poesia equivoca", intendendo con "equivocità" la tensione tra l'urlo della disperazione individuale e l'ideologia, la quale esprime l'esigenza di società, di comunione collettiva⁷⁴.

La matrice autobiografica in Maticotta fu sempre molto forte, ma egli subì anche varie influenze letterarie. Il critico letterario sangiorgese Alfredo Luzi⁷⁵ ritiene che anche l'educazione letteraria e poetica che ricevette durante gli anni del liceo ebbe un grande peso nella sua formazione⁷⁶. Il poeta fermano, nella *Confessione di un figlio della vecchia Europa*, dichiara di aver avuto «un'educazione letteraria

⁷¹ Ivi, pp. 21-22.

⁷² L. DOLFI, *Il suono della fisarmonica* cit., p. 56.

⁷³ *Ibidem*; sul fallimento del santo si veda anche A. VALENTINI, *Il Leopardismo di Franco Maticotta* cit., p. 79.

⁷⁴ L. DOLFI, *Il suono della fisarmonica* cit., p. 57.

⁷⁵ In particolare: A. LUZI, *Introduzione* a F. Maticotta, *La lepre bianca*, op. cit. e A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., pp. 18-20.

⁷⁶ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 19.

squinternata in tutti i sensi. A nove anni il Capitale di Marx... per gli esercizi di analisi logica... Più tardi ebbi in mano Hugo e Tolstoj. Al Liceo comprai lo Zarathstra di Nietzsche. Più tardi fu Emerson a innamorarmi... poi Whitman, col suo canto terrestre»⁷⁷. La conoscenza della grande poesia francese gli giunse, invece, attraverso Acruto Vitali⁷⁸, grande lettore di Rimbaud, Baudelaire e Valery⁷⁹.

La formazione vera e propria per il poeta fermano, come già detto, arrivò solo con l'Aleramo e con lo studio della poesia amorosa di d'Annunzio, Omar, Kajam, Sand, Barret, Colette, Lawrence⁸⁰. Lo studio di Leopardi, invece, fu una costante che accompagnò il poeta per tutta la vita, come sottolineato da Valentini⁸¹. Durante il periodo trascorso a Capri assieme a Sibilla, egli rilesse Leopardi e tradusse Lucrezio⁸². Inoltre, scoprì Rilke, Heine e Holderlin⁸³. Da questi poeti trasse «quel senso di nostalgia della bellezza radicata profondamente in un presagio cosmico di distruzione»⁸⁴.

La poesia di Maticotta, come osservato da Valentini, Luzi e Manacorda, avendo tale sostrato di base, è di estrazione colta. I *Poemetti*⁸⁵, pubblicati a Roma nel 1941, sono intrisi di suggestioni dannunziane, leopardiane, ungarettiane, mallarmeane e campaniane⁸⁶. Inoltre, in tale raccolta la poesia è concepita secondo il costume latino, cioè come mezzo privilegiato di conoscenza della realtà⁸⁷. Nella raccolta il Poeta definisce più volte la parola: «Fossili dissepoliti le parole» (p. 15); «questo peso / di aride parole» (p. 32); «Dimore del silenzio, marmi, antiche / vi chiedo parole» (p. 33); «O desolato atteggiamento della parola» (p. 59); «Parole, o voi, perenni

⁷⁷ Archivio di Emma Marini Maticotta: F. Maticotta, *Confessione di un figlio della vecchia Europa*, romanzo inedito cit., p. 28.

⁷⁸ Cfr. R. RENZI, *Acruto Vitali: dalla poesia alla pittura*, in «Letteratura e Pensiero», n. 16, aprile-giugno 2023, pp. 231-36.

⁷⁹ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 20; S. VERDINO, *Immagini e archetipi nei Poemetti di Maticotta*, in *Franco Maticotta. Atti del convegno di studi*, op. cit., pp. 37-50.

⁸⁰ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione*, op. cit., p. 20.

⁸¹ A. VALENTINI, *Il Leopardismo di Franco Maticotta* cit., p. 82.

⁸² S. ALERAMO, *Dal mio diario 1940-1944*, op. cit., p. 321.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 20.

⁸⁵ F. Maticotta, *Poemetti*, Roma, Edizioni di Prospettive, 1941. Raccoglie le liriche che vanno dal 1936 al 1940.

⁸⁶ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., pp. 20-21.

⁸⁷ S. VERDINO, *Immagini e archetipi nei Poemetti di Maticotta* cit.

arcobaleni / fra il mio silenzio e il cielo» (p. 63)⁸⁸. La parola è, sì, salvifica, ma è anche una parola ungarrettiana, martoriata. Di fondo appare una tensione costante verso la parola pura, ma come ogni tensione nel suo percorso s'imbatte in «una serie di scacchi e di sfiducie»⁸⁹. In Maticotta la parola nel suo *apax* è ponte tra il silenzio e il cielo, tra il dolore e l'urlo: ciò molto richiama la concezione valeryana dell'esperienza del vivere⁹⁰. La parola viene posta fuori della temporalità: dovrà essere fossile e moderna allo stesso tempo. Ma dovrà essere posta anche al di fuori del concetto spaziale⁹¹. La parola secondo Maticotta⁹², proprio come nella concezione simbolista moderna, deve essere essa stessa legislatrice e generatrice di mondi. Ci sovviene in aiuto un autogiudizio del poeta:

Avuta l'intuizione lirica fulminea io non la resi se non attraverso una quantità di approssimazioni melodiche. La stessa umanità io la sentii in fusione con le pietre con le piante con le nubi con le stelle. Situazioni atmosfera, parole che io resi ma come una nebbia, talvolta come una fiamma, che lascia sempre poi storditi e insieme inappagati. Io mi rivolsi a un mondo arcano, dando di esso accenti dispersi, sparsi, incerti⁹³.

Parte di questo brano si ritrova nel *Diario* dell'Aleramo:

⁸⁸ F. Maticotta, *Poemetti*, op. cit.

⁸⁹ S. Verdino, *Immagini e archetipi nei Poemetti di Maticotta* cit., p. 37.

⁹⁰ *Ibidem*. Valéry esercitò una profonda suggestione al tempo dei *Poemetti*. Scrisse Maticotta nel romanzo inedito *Le confessioni di un figlio della vecchia Europa*: «Ero ormai incatenato in questa foresta di simboli nella quale Bella (l'Aleramo) aveva avuto l'astuzia di affidarmi la parte di protagonista. Ero come l'organizzatore di quella vasta officina di sensazioni fisiche, quasi avessi avuto dalla mia epoca il compito di raccogliere e registrare in un archivio tutte le emozioni spirituali e casuali di una generazione in sfacelo già prossima a perire. *Cimitero marino*, è questo il titolo più appropriato di quella nostra rappresentazione caprese? Leggevamo allora Valéry. Mi estasiavo dinanzi al *Fragment du Narcisse*. Bevevo quella luce grigiodorata dei versi di *Charmes* simile alla luce d'autunno delle epigrafi tombali. Il medesimo freddo luccicore dei pini il medesimo ronzio di api e vespe, mentre la *Jeune Parque* mi chiamava diritta sulle soglie del secolo ventesimo scaldando al sole il suo funebre sesso divoratore come un ultimo esemplare di umanità femminile gravida di 100 anni di esperienze e vittorie senza più segreti da offrire».

⁹¹ A. Luzi, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 23; cfr. S. Verdino, *Immagini e archetipi nei Poemetti di Maticotta* cit., p. 37.

⁹² F. Maticotta, *Poemetti*, op. cit., p. 22.

⁹³ Questo appunto si trova su un foglietto sciolto dell'Archivio di Emma Marini Maticotta.

Franco ha l'intuizione lirica fulminea, ma poi non la rende se non attraverso una quantità di approssimazioni melodiche. E dato che il mondo delle sue intuizioni è, come dicevo, più cosmico che umano, e la stessa umanità è da lui sentita in fusione con le pietre con le piante con le nubi con le stelle, quella mancanza di ossatura è doppiamente dannosa ai fini dell'espressione⁹⁴.

L'Aleramo considera, dunque, come un difetto l'impianto di base dei *Poemetti*⁹⁵. Rovesciando la prospettiva di Sibilla, si può affermare che le poesie che vanno a comporre l'opera non sono concepibili singolarmente e non hanno vita autonoma, ma partecipano a un sistema simbolico complesso e articolato, nato dalle febbrili esaltazioni giovanili del poeta⁹⁶.

A quali simboli fa riferimento il Poeta fermano? L'introduzione ai *Poemetti* è costantemente costellata da *Alberi celesti*:

In quelle strane e luminose fronde
dimorano i celesti. Non i vani
esilii dei beati, ma le eterne
idee, le memorie, e le beate
apparenze solenni. E solitarie,
ravvisano la terra. Ah, nello specchio
di questa stella smemorata dormono
le native sorelle, e le pietose
gridano, apparendo dai notturni
orti del cielo, e le fan deste, e insieme
un amoroso vento le alimenta
che confonde la terra ai firmamenti⁹⁷.

Compito del poeta è quello di esaltare e riportare alla memoria collettiva delle immagini primordiali del mondo delle idee. I simboli non sono arbitrarie decifrazioni, come nella stagione simbolista, ma concrezioni di materia ctonia e cosmica⁹⁸. Questo

⁹⁴ S. ALERAMO, *Un amore insolito*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 36.

⁹⁵ Ivi, pp. 36-38.

⁹⁶ S. VERDINO, *Immagini e archetipi nei Poemetti di Maticotta* cit., p. 38. Cfr. anche: «Io vissi come per un mirabile delirio in zone abitate dall'acqua dai raggi delle rupi e del fuoco, simile a un vagante uccello», tratto da un foglio sciolto dell'Archivio di Emma Marini Maticotta.

⁹⁷ F. Maticotta, *Poemetti*, op. cit., p. 3.

⁹⁸ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 25; cfr. S. VERDINO, *Immagini e archetipi nei Poemetti di Maticotta* cit., p. 39.

è un elemento di novità assoluta sfuggito completamente alla critica sino alla fine degli anni Cinquanta⁹⁹. Il declinare l'immagine in modo archetipico rappresenta una via del tutto nuova, piena di un pragmatismo del tutto assente nella poesia italiana di quegli anni. È pur vero che i *Poemetti* contengono evidenti imperfezioni, sbandamenti ed equivoci del testo, ma sono proprio questi elementi a superare la rigidità schematica dell'impianto dei *Poemetti*¹⁰⁰ stessi.

Fra le immagini più ricorrenti nella poetica di Maticotta, vi è *in primis* la notte, presente in tutta la sua produzione, dai *Poemetti* a *Fisarmonica rossa*, sino alle raccolte tarde ove spesso diviene oscurità. La notte è sempre percepita come fuori e dentro di noi allo stesso tempo, presenza inquietante e ambigua. Essa è sempre legata al sogno e alle immagini più torbide: «Tu che affini ai terrori i denti neri / tu che alimenti i mali pensieri, / Furia notturna, placati»¹⁰¹. E ancora: «O sera, / poi che di gelo se circonda l'ombra / e di fiocchi lamenti addorme il giorno, / steso nel soffio del notturno vento / a me scendeva il sogno ...»¹⁰². Continua: «la notte agitatrice di larve e di paure»¹⁰³. È quindi tempo mistico, sede di sogni e avvenimenti misteriosi. La notte maticottiana racchiude in sé molto del credo e del folklore tipico del sud delle Marche, legato ai canti notturni delle streghe, ai pastori e alle leggende sibilline¹⁰⁴. È sempre concepita come un momento magico in cui confluiscono realtà, fantasie e paure. Nei *Poemetti* e in *Fisarmonica rossa* è presente una complessa e difficile ermeneutica dei sogni, per cui spesso le immagini hanno una doppia valenza: essi si presentano sempre sotto il segno dell'ambiguità¹⁰⁵. La doppia valenza della notte è

⁹⁹ Anche a un critico fine come Jacobbi, che ebbe sempre grande simpatia per Maticotta, sfuggì completamente tale elemento.

¹⁰⁰ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 24.

¹⁰¹ F. Maticotta, *Poemetti*, op. cit., p. 16.

¹⁰² Ivi, p. 39.

¹⁰³ Ivi, p. 31.

¹⁰⁴ Per le leggende dei monti sibillini e il folklore rurale a esse legato si rimanda agli studi di Diego Mecenero, esperto di francescanesimo e folklore nel sud delle Marche.

¹⁰⁵ S. VERDINO, *Immagini e archetipi nei Poemetti di Maticotta* cit., p. 40. Cfr. per *Fisarmonica rossa* L. SPURIO, *Un corpo pieno di mosche, morte e cecità. Il partigiano annientato in Fisarmonica rossa di Franco Maticotta*, op. cit.

immediatamente percepibile, da una parte come buio carico di terrore e mistero, dall'altra come rischiarata da una candida luce lunare¹⁰⁶.

Mi duole averti nel tuo fosco bacio,
Notte, che fiore delle mie labbra imbruni
E me d'artiglio pugni qui sul casto
Ciglio dell'ombra ove la nube spira...
Ma dal paese
di questa voce naufraga nel nulla,
mi salvi, luna, che i celesti campi
tacendo trascorri impallidita,
tu priva di pietà, arido giglio,
che l'acre vento delle notti sfiora¹⁰⁷.

La luna con la sua luminosità e la sua purezza inscalfibile può essere un punto di riferimento, nel baratro del nulla cosmico costituito dal buio notturno in cui è spinto l'uomo. Tale visione lunare dona a Matacotta un alone leopardiano più volte sottolineato da Valentini e Verdino¹⁰⁸:

Un caldo
Colorar delle rose sulle guance
A me invidiate dalla luna¹⁰⁹.

A differenza dal Poeta recanatese, però, il difficile e complesso dialogo tra l'uomo e la luna è causato non dalla dura Natura, ma da una condizione umana di perenne esilio terrestre:

¹⁰⁶ F. MATACOTTA, *La lepre bianca*, Roma, Nuove edizioni italiane, 1946, p. 12.

¹⁰⁷ F. MATACOTTA, *Poemetti*, op. cit., p. 19.

¹⁰⁸ S. VERDINO, *Immagini e archetipi nei Poemetti di Matacotta* cit., p. 40; cfr. A. VALENTINI, *Il Leopardismo di Franco Matacotta* cit., p. 82.

¹⁰⁹ F. MATACOTTA, *Poemetti*, op. cit., p. 38.

me nell'esilio della terra,
cigno
di funesti lamenti¹¹⁰.

Continua il poeta: «È dolce anche l'esilio sulla terra»¹¹¹. E ancora:

Isole della terra... e mai giunga dolente a quelle rive e trovi
L'esilio tra gli uccelli tenebrosi¹¹².

Il tema dell'esilio terrestre è ben consolidato nella storia della letteratura italiana e straniera, e spazia da Baudelaire a Quasimodo. Proprio in quel periodo Maticotta si stava imbevendo di tutta la grande poesia francese da Baudelaire a Valéry, passando per Rimbaud: «La condizione d'esilio farà sì che nel testo vengano invocati i difficili punti di reintegrazione in una patria o pace cosmica ed esaltante pertanto le diverse immagini che partecipano alla dimensione dell'agognata purezza, anche se spesso tali immagini sono misurate dallo scacco umano per il loro utopico raggiungimento»¹¹³.

La produzione poetica di Maticotta di quel periodo deve molto anche a Ungaretti: in lui le isole ungarettiane sorgenti di idillio acquisiranno una valenza mitica e mitologica, costituiranno punti d'approdo cosmici e celesti: «rosse isole»; «E voi cinte di rose ire di venti, / isole della terra»; «Ardono i regni delle pie Comete, / l'isole prime delle stelle»¹¹⁴. Il bisogno di purezza, la continua ricerca del cosmico e del celeste; la sua ansia, il suo vivere la vita notturna che lo portavano a ricercare la pace e la tranquillità; dal 1945 in poi, anche i traumi lasciati dalla guerra: tutto questo mondo nei *Poemetti* si coagula in due immagini aeree costanti e onnipresenti, le nubi

¹¹⁰ Ivi, p. 19.

¹¹¹ Ivi, p. 50.

¹¹² Ivi, p. 59.

¹¹³ S. VERDINO, *Immagini e archetipi nei Poemetti di Maticotta* cit., p. 41.

¹¹⁴ F. MATACOTTA, *Poemetti*, op. cit., pp. 51, 59, 63.

e gli uccelli. Le nubi sono presenti come costante termine di discorso¹¹⁵. Molto più complessa e articolata è la presenza degli uccelli: spesso si tratta di colombe, emblema di libertà, cristallizzate nei loro voli e movimenti. Gli uccelli, come ha osservato Verdino e in seguito Luzi¹¹⁶, sono anche testimoni del dolore, che a volte si collega alla preghiera: «Un lamento d'uccelli chiusi in urne»¹¹⁷; «le colombe intonano il lamento»¹¹⁸.

Matacotta nel 1948 pubblicò *Naialuna*¹¹⁹, agile volumetto che raccoglieva i versi composti tra il 1941 e il 1942. Il giovane artigliere, ancora non consapevole ideologicamente, iniziò però a rendersi conto della potenza e dell'incisività della parola poetica. Come riporta Valentini, i versi di quest'opera testimoniano anzitutto un primo modo di resistere, non ancora con la maturità di *Fisarmonica rossa*, ma con la speranza di una resistenza individuale e doverosamente individualistica¹²⁰: «Il poeta e la sua luna sopravvivono nel soldato e nella sua naia: ma sopravvivono al prezzo di un incipiente lacerazione»¹²¹. Il poeta vive un continuo scontro, quello tra il Paradiso della memoria¹²² e l'inferno della guerra vissuto in Sardegna. I due temi leopardiani della giovinezza e del morto giovane¹²³, che a loro volta richiamano motivi legati a Catullo e a Foscolo¹²⁴, in Matacotta rivivono e si innestano nel motivo della tragedia della guerra e dell'inutile spreco di sangue giovane.

Tutta l'esperienza poetica di Matacotta fu incentrata sulla compresenza della dicotomia vita-morte, all'interno della contingenza di bene e male. In *Naialuna* il poeta non aveva ancora raggiunto un'autenticità autorevole, e le fonti vi emergono in filigrana: si va dal d'Annunzio panico a Pascoli, Gozzano, Montale, Garcia Lorca e

¹¹⁵ S. VERDINO, *Immagini e archetipi nei Poemetti di Matacotta* cit., pp. 41-42.

¹¹⁶ Ivi, p. 42; cfr. A. LUZI, *La poetica di Franco Matacotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 24.

¹¹⁷ F. MATACOTTA, *Poemetti*, op. cit., p. 43.

¹¹⁸ Ivi, p. 63.

¹¹⁹ F. MATACOTTA, *Naialuna*, Fermo, Amici della Poesia, 1948.

¹²⁰ A. VALENTINI, *Il Leopardismo di Franco Matacotta* cit., p. 83; cfr. A. LUZI, *La poetica di Franco Matacotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 27.

¹²¹ A. VALENTINI, *La poesia di Franco Matacotta*, in «Piceno», II, 2 dicembre 1978, pp. 7-29.

¹²² All'interno c'è un frammento tradotto del *Paradiso perduto* di Milton. Cfr. A. LUZI, *La poetica di Franco Matacotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 28.

¹²³ Richiamo del bambino Milis.

¹²⁴ A. VALENTINI, *La poesia di Franco Matacotta*, art. cit. Cfr. A. LUZI, *La poetica di Franco Matacotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 28.

Leopardi, passando per la concezione della memoria come luogo di conoscenza petrarchesca¹²⁵.

In Maticotta il tanto amato orfismo romantico ritornò con *Ubbidiamo alla terra*, raccolta pubblicata nel 1949¹²⁶ in cui rivive appieno tutto il suo amore per il romanticismo e per l'orfismo, da Novalis a Campana, da Fichte a Nietzsche, ma naturalmente risuonano rombanti anche Pascoli e Leopardi¹²⁷. Però questa è soprattutto una poesia dei dilemmi e degli interrogativi sul senso della vita umana¹²⁸. L'impegno politico in Maticotta iniziò a farsi sempre più presente a partire dagli inizi degli anni Cinquanta e ciò influenzò anche le sue scelte letterarie. Nel 1953 egli riunì nel *Canzoniere di libertà* tutte le sue opere di carattere politico e civile¹²⁹. Inoltre, tornò allo pseudonimo di Francesco Monterosso, utilizzato per le sue prime comparsate in giornali e riviste. Cercò un macchinoso ritorno laboratoriale alle teorie del realismo socialista che in realtà si rivelò becero populismo. «Se le liriche di *Fisarmonica rossa* si salvavano proprio per la loro violenta soggettività, per quel loro riferirsi ad un nodo unico di emozioni e sensazioni che è l'individuo del poeta, le poesie del *Canzoniere* risultano velleitarie proprio nel volere aprirsi verso una simbolizzazione corale e collettiva della storia di un intero popolo»¹³⁰. Da quel momento in poi, la voce del poeta iniziò a perdere di autenticità, senza più ritrovare quella solenne franchezza tanto lodata dai critici. Successivamente avrebbe ripiegato sulla narrazione dell'ambiente familiare, ma quella nuova strada non fu apprezzata dalla critica, che in poco tempo lo fece sparire nell'anonimato.

¹²⁵ A. VALENTINI, *Il Leopardismo di Franco Maticotta* cit., p. 86; A. VALENTINI, *La poesia di Franco Maticotta* cit., p. 12; cfr. A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 28.

¹²⁶ F. Maticotta, *Ubbidiamo alla terra*, Roma, Edizioni del Girasole, 1949.

¹²⁷ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., pp. 28-29. Come riportato da Luzi, il naturalismo misterico pascoliano è costantemente filtrato dall'accordo tra natura e cultura leopardiano.

¹²⁸ «Perché ti chiamo?»; «Per chi risplendi tu, fuoco del sole?»; «Per chi brilli, fiore?»; «Per chi sei fatto sole?»; «Per chi sospiri tu, vetro di voce? Questo mare di sangue, perché sole?»: F. Maticotta, *Ubbidiamo* cit., rispettivamente alle pp. 6; 9; 13; 35; 41; 45; 52.

¹²⁹ F. Maticotta, *Canzoniere di libertà*, Roma, La nuova strada, 1953.

¹³⁰ A. LUZI, *La poetica di Franco Maticotta tra ribellione e tradizione* cit., p. 29

Matacotta e il rapporto con gli intellettuali del Fermano

Matacotta ebbe sempre strettissimi rapporti con l'ambiente intellettuale fermano, sin dai tempi dell'Aleramo. Come già accennato, fu molto amico del poeta e pittore sangiorgese Acruto Vitali¹³¹ che, assieme a Osvaldo Licini¹³² e al grottese Ermenegildo Catalini¹³³, creò il circolo degli intellettuali antifascisti fermani. Entrarono a far parte del circolo anche Gino Nibbi¹³⁴, Elio Quintili¹³⁵ e lo stesso Matacotta¹³⁶. A questi poi si aggiunsero anche quelli della generazione successiva: Alvaro Valentini, Luigi Dania, Luigi Crocenzi, Giuseppe Brunamontini, Giuseppe Morichetti, Gino Mecozzi, Giuliano Montanini, Giancarlo Silvetti e Luigi Di Ruscio¹³⁷.

Presso la Biblioteca civica "Romolo Spezioli" di Fermo è conservato l'Archivio Valentini, al cui interno è presente della documentazione inedita significativa anche per spiegare il rapporto di amicizia che Valentini stesso ebbe con Matacotta e per testimoniare che i giudizi sulle opere dei membri del gruppo circolavano spesso in epistole. A tal proposito è interessante il giudizio espresso da Valentini in una lettera a Vitali su *La peste di Milano* di Matacotta, datata 5 aprile 1975¹³⁸:

¹³¹ R. RENZI, *Acruto Vitali: dalla poesia alla pittura*, art. cit.

¹³² R. RENZI, *Nota critica su Osvaldo Licini*, in «Avanguardia rivista di letteratura contemporanea», n. 77, 2022.

¹³³ R. RENZI, *Osvaldo Licini: la sua terra, la malinconia e la follia*, in «Progetto Babele», 17/09/2023.

¹³⁴ A. LUZI, *Gino Nibbi: Lettere dall'Australia. Uno scrittore marchigiano tra emigrazione e nomadismo*, in *Le Marche fuori dalle Marche: migrazioni interne ed emigrazioni all'estero tra 18° e 20° secolo*. Atti del Convegno internazionale organizzato dall'Istituto di storia economica e sociologia dell'Università di Ancona: Fabriano 20 e 21, Fermo 21 e 22 marzo 1997, a cura di E. Sori, voll. 3, Ancona, Proposte e ricerche, 1998, pp. 940-54.

¹³⁵ O. ROSSI, *L'immaginario architettonico di Elio L. Quintili*, L'Aquila, Angelus novus, 1993.

¹³⁶ Sul contesto culturale fermano di quegli anni si veda: D. PUPILLI, *Fermo è piccola, antica città*, in *Carte Fermane*, Fermo, Andrea Livi editore, 1992, pp. 17-38.

¹³⁷ A. LUZI, *Un cenacolo di politica e cultura in provincia*, in «Quaderni Gramsci Marche», 22/23, 1997, pp. 49-66.

¹³⁸ Il giudizio presente fu poi in parte pubblicato in A. VALENTINI, *Franco Matacotta: La peste di Milano e altri poemetti*, in «Rapporti», n. 9, 1976, pp. 731-34.

Caro Acruto,

ti scrivo per avere uno dei tuoi fini giudizi su un mio articoletto (di poco conto, sai!), in particolare vorrei un tuo parere sul suo incipit che non poco mi turba, ecco qui: “L’introduzione di Fortini a *La peste di Milano* si apre con parole di rammarico per la sorte di Maticotta il quale ha conosciuto la notorietà da giovane e la dimenticanza del mondo in età matura. Rammarico opportuno per un discorso critico che viene, subito dopo, tracciato; e che potrebbe valere in sede polemica come un allarme affettuoso o una nota moralistica...” Dimmi, caro Acruto, forse troppo frettoloso gettarsi sul giudizio di Fortini? Meglio iniziare parlando di *Fisarmonica rossa*? Dammi un tuo giudizio.
Un caro saluto, Alvaro¹³⁹.

Interessanti sono anche le lettere con cui Licini stroncò nel 1942 i *Poemetti*. Infatti Maticotta, su suggerimento dell’Aleramo, nel 1942 inviò una copia dei *Poemetti* alla redazione della rivista «Valori Primordiali», il cui direttore, Franco Ciliberti, girò la richiesta a Licini, che era membro della redazione e conterraneo di Maticotta; Licini, però, con tre lettere bollò l’opera e non la recensì, definendola ricolma di leopardismo e «sculpita di un rettorico bolso»¹⁴⁰. Probabilmente Maticotta non venne mai a sapere di tale giudizio, poiché Licini concluse la terza lettera con la raccomandazione a Ciliberti: «resti tra noi»¹⁴¹.

Per continuare sulla linea del Maticotta inedito, sono significativi anche molti suoi giudizi presenti in *Confessioni di un figlio della vecchia Europa*¹⁴², dattiloscritto esaminato da molti critici, che vi hanno percepito un tono di forte autocritica:

Dicevo, dolci piedi nudi, dolce legno del volto, dolce profondità di sguardi. A tal punto l’oppio della poesia addormenta. A tal punto i poeti sono ciechi raggomitati in sé stessi come gatti. Deformano la verità del mondo drogandola con la musica. E la guerra divampa in Europa. Cessai di scrivere. Mi ribolliva dentro come un nuovo grumo di voci, detestavo adesso la grassa seriosa musicalità dei miei versi di prima, sentivo nuovi scatti. Tutto dentro di me prendeva il colore della collera, il ritmo rugginoso e sordo della ribellione¹⁴³.

¹³⁹ Biblioteca civica “Romolo Spezioli” di Fermo, Fondo Valentini, Archivio Valentini, faldone 36.

¹⁴⁰ Le tre lettere sono nell’Archivio Ciliberti della Biblioteca di Como, lettere del 1°, 8 e 30 aprile 1942. Ringrazio i colleghi della Biblioteca di Como che mi hanno inoltrato le digitalizzazioni.

¹⁴¹ Archivio Ciliberti della Biblioteca di Como, lettera del 30 aprile 1942.

¹⁴² Archivio di Emma Marini Maticotta: F. Maticotta, *Confessione di un figlio della vecchia Europa*, romanzo inedito cit.

¹⁴³ Ivi, p. 24.

Un Matacotta edito, ma sconosciuto ai più, è quello che troviamo in un acceso dibattito all'interno della storica rivista dell'Istituto Tecnico Industriale di Fermo, «Il Montani»¹⁴⁴. Lo scambio di battute che si sviluppa a suon di articoli è con Giovanni Botturi, vicepresidente dell'Istituto, e l'argomento è la didattica della lingua e della scrittura. In quegli anni gli articoli della rivista erano firmati dagli intellettuali di spicco del Fermano, da Luigi Dania a Raul Lunardi, passando per Alvaro Valentini, Francesco Maranesi e Marcello Seta.

Matacotta era un giovane insegnante di lettere di quell'Istituto. Botturi aveva una concezione della didattica ancorata agli stilemi primonovecenteschi, mentre Matacotta era per lo scrivere naturalmente, fuori da artifici. Tra i due nei corridoi della scuola e nelle riunioni era intercorso qualche acceso confronto¹⁴⁵. Tutte queste frizzanti diatribe vennero fissate su carta da Matacotta nella *Lettera aperta al Prof. Botturi* pubblicata nel numero 9 del 1949 del «Montani»: in essa si affrontano le questioni fondamentali dell'insegnamento della lingua italiana, dal concetto di forma estetica della scrittura al suo ruolo e valore sociale.

Per Matacotta la preoccupazione non risiede nelle aberrazioni ortografiche, ma nel fatto che gli studenti non abbiano la minima idea di come si componga un testo¹⁴⁶. Essi non hanno la più pallida idea di come concepirlo, argomentarlo; hanno solo l'assurda convinzione che il tema sia semplicemente un incolonnamento di parole e la paura di non riuscire a riempire il foglio nella sua interezza: «Questo essi [gli studenti] credono che sia fare il tema: a forza di spasmi espulsivi rovesciare sopra il foglio bianco un ammasso informe di parole, come un feto... ne segue un'immagine pietosa e malinconicissima con l'impressione che stiano succedendo avvenimenti tenebrosi, ciascun alunno lotta con idre spaventose, ha gli occhi stralunati, e il cervello è inabissato in oscuri fondali marini, senza speranza di salvezza»¹⁴⁷. Gli

¹⁴⁴ La rivista nasce nel 1888 con il titolo «Eco degli antichi alunni», cambia diversi nomi nel corso della sua storia, nel 1940 si interrompe per mancanza di carta e nel 1949 ricomincia a essere stampata.

¹⁴⁵ G. ROGANTE, *Franco Matacotta al Montani*, in *Franco Matacotta poeta dell'impegno civile e politico*, a cura di C. Verducci, op. cit., p. 43.

¹⁴⁶ F. MATACOTTA, *Lettera aperta al Prof. Botturi*, in «Il Montani», n. 9, dicembre 1949. Gli studenti scrivono "l'ectio" al posto di "lectio" o "la rida" al posto dell'"arida".

¹⁴⁷ F. MATACOTTA, *Lettera aperta al Prof. Botturi* cit.

alunni pensano di dover trovare idee generiche, convenzionali, e cercano di impacchettarle con belle parole. Dei propri pensieri e ragionamenti non tengono conto e preferiscono copiare dal compagno piuttosto che metterci del proprio.

Secondo Maticotta, a questi alunni non è stato insegnato che le due ore di tema dovrebbero servire alla ricerca della verità per mezzo della scrittura. Il poeta fermano auspica che gli allievi si umanizzino e che non siano dei semplici tecnici. A Maticotta poco importa della forma, almeno a un primo livello; considera infatti il dialetto una forma più profonda di *humanitas*, la vera forma d'espressione dell'uomo, il suo *ethos* e il suo *epos*. Qui scopriamo un Maticotta nuovo, che ama i propri alunni e desidera che essi tirino fuori i loro veri sentimenti attraverso la scrittura; un Maticotta pedagogo, che si comporta un po' come con lui aveva fatto l'Aleramo.

Secondo il poeta, i libri tecnici possono prosciugare l'uomo, allontanarlo dal suo vero nucleo vitale. Il ritorno all'*humanitas* dell'individuo è un dovere civile post bellico, e l'*humanitas* può essere ritrovata e ricercata solo nella libertà¹⁴⁸. Ogni regime, come in Italia il fascismo, «svuota l'individuo della sua unicità di pensiero»¹⁴⁹. Per esprimerla servono la parola e la poesia, che debbono essere scevre degli artifici tecnici tanto apprezzati da Botturi. Quella di Maticotta è una posizione tutta protesa verso l'autenticità assoluta e la pregnanza del tema. In questo senso, come già detto in precedenza, egli fu così sincero con sé stesso da autocriticarsi, quando, rilegendosi, non sentì la propria scrittura autentica¹⁵⁰. Questo per Maticotta era quasi da considerarsi un testamento intellettuale ai suoi alunni: il testamento di un grande poeta che non fu mai realmente apprezzato dalla critica in età matura e sul quale resta ancora molto da dire.

*Riccardo Renzi*¹⁵¹

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Archivio di Emma Marini Maticotta: F. Maticotta, *Confessioni di un figlio della vecchia Europa*, inedito cit., pp. 28-32.

¹⁵¹ Istruttore direttivo presso la Biblioteca civica "Romolo Spezioli" di Fermo.

Recensioni

Questa sezione è dedicata a recensioni, per lo più di libri di vario argomento e genere letterario, italiani e stranieri, classici e contemporanei, e mira a fornire informazioni puntuali nonché valutazioni motivate e argomentate sulle pubblicazioni prese in esame, talora suggerendo spunti per una loro interpretazione critica.

A partire dal quarto fascicolo, sono state introdotte le recensioni di pellicole cinematografiche e nel sesto quelle relative a eventi, mostre e manifestazioni varie.

Ida MERELLO, *Breve storia della letteratura francese*

Torino, Einaudi, 2023, pp. XIV+402, eu 26

ISBN 9788806256616

Di storie della letteratura francese in italiano ne possediamo diverse e ancora valide, a cominciare dall'ampio progetto in più volumi diretto da Giovanni Macchia e dalla *Storia della civiltà letteraria francese* (Utet 1993) a cura di Lionello Sozzi. Lo stesso Sozzi è poi tornato alla storia letteraria con un progetto di dimensioni più ridotte, la *Storia europea della letteratura francese* uscita in due volumetti Einaudi nel 2013, che per certi aspetti ricalibrava il canone evitando gli squilibri evidenti in alcuni punti dell'opera del 1993 (basti menzionare il caso di Céline liquidato in meno di mezza pagina).

Dopo il 2013, per veder pubblicata una nuova storia letteraria francese si è dovuto attendere il 2021, con l'uscita dei due volumi a cura di Michela Landi (Le Monnier) che hanno più il profilo di manuali universitari rivolti a studenti delle due annualità di letteratura francese, come è evidente dallo spazio marginale riservato al Medioevo. Appare, perciò, inaspettata una nuova letteratura francese appena due anni dopo: alla fine del 2023 esce infatti presso Einaudi la *Breve storia della letteratura francese* di Ida Merello, già collaboratrice della *Storia europea* del 2013 di Sozzi, nella quale era autrice del capitolo dedicato all'Ottocento.

Questa *Breve storia* tutta in un solo volume è uno strumento molto diverso dalle precedenti opere sopra accennate. L'autrice, nella nota introduttiva, è molto chiara al riguardo: «Un primo libro di letteratura francese deve invece necessariamente mettere in primo piano gli autori e le opere, evitando però il rischio di trasformarsi in un elenco. È necessario un lavoro di intreccio, in modo che la produzione di un autore risulti chiara nella sua globalità anche se abbraccia diversi generi letterari» (p. XI). Inoltre, come motiva poco dopo, il libro rivolge una

particolare attenzione alla letteratura più vicina a noi: «La scelta dello spazio concesso agli autori deriva da una valutazione contemporanea, diversa dalle precedenti perché legata al *Dasein*, qui, ora, in continuo cambiamento» (p. XII). La storia letteraria di Ida Merello rinuncia, perciò, all'esaustività e alla completezza alle quali miravano i grandi progetti di Macchia e di Sozzi, e allo stesso tempo si propone sia come volume facilmente accessibile agli studenti sia come prima storia letteraria per chiunque si diletta di letteratura francese e voglia approcciarvisi con un piglio meno specialistico (in quest'ultimo caso sarebbe più consigliabile, infatti, la *Letteratura francese* di Michela Landi).

Ida Merello, infatti, sacrifica interamente il periodo medievale, al quale accenna in appena 6 pagine nel capitolo di apertura, *Le origini*, nel quale si limita a ricordare la presenza delle *chansons de geste*, della lirica cortese e del romanzo cavalleresco tra i principali generi del Medioevo, e rivolgendo una maggiore attenzione invece ai due poeti principali del Quattrocento, Charles d'Orléans e François Villon, la cui «fosca poesia [...] corrispondeva all'oscurità politica di quei tempi» (p. 8).

Nel successivo capitolo, *Il Cinquecento*, la trattazione rimane per lo più sintetica. Sono presenti brevi introduzioni storiche, soprattutto riguardo all'epoca di Francesco I, e si dedicano paragrafi specifici ad autori come Margherita di Navarra, Clement Marot, Maurice Scève, e il gruppo della Pléiade, ma lo spazio maggiore è riservato alle due grandi figure del secolo, François Rabelais e Michel de Montaigne, mentre sono del tutto taciute alcune figure di minori come le poetesse lionesi Louise Labé e Pernette du Guillet, e solo accennato è il teatro di Robert Garnier.

Per quanto riguarda il Seicento, secolo aureo della letteratura francese, lo spazio si moltiplica. Da questo momento il francese assume dei tratti canonici e "classici", la letteratura diventa moderna in senso stretto. Così si trovano pagine sul pensiero libertino, sui salotti, sul preziosismo, sulla lirica (da François Malherbe a Tristan l'Heremite), sul romanzo (tra cui Madame de la Fayette e la sua *Princesse de Clèves*, Honoré d'Urfé e la sua *Astrée*, Charles Sorel e la sua *Vraie Histoire comique*

de Francion) e su Jean de la Fontaine. Uno spazio più ampio è dedicato al teatro, con paragrafi interamente dedicati ai tre autori principali del secolo: Corneille, Molière e Racine. Per fare un solo esempio, rispetto alla sinteticità della trattazione, ampio spazio è dedicata all'analisi del *Dom Juan* di Molière.

Anche la trattazione del Settecento è abbastanza completa, pur riuscendo nel dono della brevità. Paragrafi distinti sono dedicati a Lesage, Montesquieu, Marivaux, Prévost, Voltaire, Diderot, Rousseau, mentre per l'ultimo quarto del secolo è posto un paragrafo generale nel quale si accenna alle voci principali, tra le quali Pierre Choderlos de Laclos, il marchese de Sade, il drammaturgo Beaumarchais e il poeta André Chenier. A conferma di quanto anticipato nella nota introduttiva, questa storia letteraria dunque si conferma essere una sequenza dei profili d'autore più importanti e canonici della letteratura di Francia.

I due capitoli conclusivi, rispettivamente sull'Ottocento e il Novecento, sono anche quelli di dimensioni maggiori e insieme coprono i due terzi della trattazione dell'intero volume. È sicuramente in queste due sezioni che risiede il vero punto di forza del volume, che mira a rendere un'idea generale della tradizione letteraria francese dei secoli più remoti che giustifichino anche la ricchezza e la molteplicità di quanto viene dopo ed è più vicino a noi, la letteratura propriamente "contemporanea", quella degli ultimi due secoli. In particolare, nel capitolo sull'Ottocento sono affrontate tutte le voci principali del secolo a cominciare da Madame de Staël: Charles Nodier, Chateaubriand, Alphonse de Lamartine, Alfred de Vigny, Hugo, al quale sono dedicate varie pagine sulla sua ampia produzione narrativa, lirica e teatrale; Stendhal, Prosper Mérimée, Dumas padre, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, George Sand, Balzac, Barbey d'Aurevilly, Duranty e Champfleury. Ma è a due autori della metà del secolo che è riservato un posto centrale: la poesia di Charles Baudelaire, «il perno del profondo rinnovamento poetico su cui si sarebbero innestati non solo il movimento simbolista e decadente, ma anche la poesia novecentesca» (p. 166), e la narrativa di Gustave Flaubert, soprattutto con la sua *Madame Bovary* («lo squallore della vita di provincia e

l'adulterio sono la sostanza grigia, insignificante, che dà vita a un'opera dalla straordinaria armonia compositiva; mentre a sua volta la protagonista Emma diventa interprete – non certo per i suoi desideri e i suoi sogni, ma per l'atto stesso del desiderare – dell'insoddisfazione esistenziale»: p. 175).

Diverse pagine seguono con la trattazione dei poeti simbolisti, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud e Lautréamont, e della narrativa di fine secolo, di matrice naturalista con i fratelli Goncourt, Zola, Maupassant, ma anche con i romanzi fantascientifici di Jules Verne e quelli più vicini alle tendenze estetizzanti *fin de siècle* di Huysmans. Un breve spazio è dedicato ad altri minori, tra cui Marcel Schwob e Villiers de L'Isle-Adam. Il capitolo si chiude con uno sguardo veloce al teatro di fine secolo e all'irriverente figura di Alfred Jarry.

Il Novecento si apre con alcune figure minori (Péguy, Claudel, Segalen, Colette) e va dritto ai principali scrittori di inizio secolo: Apollinaire, Gide, Proust e Valéry, senza trascurare anche alcune figure di minori tornate alla ribalta negli ultimi anni, come Henri Régnier. La sequela di proffetti d'autore prosegue con nomi come Breton, Éluard, Char, Aragon, Antonin Artaud, George Bernanos e molti altri ancora.

Notevole è l'inserimento di un'autrice riscoperta solo in tempi recenti e non ancora presente nelle altre storie letterarie in italiano, Irène Némirovsky, mentre al centro sotto la rubrica "I grandi creatori" sono presentate due figure di scrittori molto controverse: nel primo caso Céline, che «fu uno dei più grandi prosatori del Novecento europeo, ma la sua intransigenza e la violenza delle sue idee fecero a lungo di lui un reietto» (p. 288); mentre il secondo è George Simenon, per lungo tempo collocato tra gli scrittori di consumo per la serie di romanzi polizieschi sul commissario Maigret, oggi riscoperto come grande autore della statura di Balzac: «Più volte è stato fatto il paragone tra Balzac e Simenon, per la ricchezza di produzione e l'adesione intima alla loro creazione. Per Simenon Balzac metteva in scena l'uomo pubblico, vestito, mentre lui voleva indagare le radici profonde delle azioni nell'uomo "nudo", vale a dire nella sua interiorità» (p. 298). Seguono le pagine dedicate agli scrittori di metà Novecento (Camus, Sartre, Simone de Beauvoir), al

Nouveau Roman e al *Nouveau Theatre*, al laboratorio dell'*Oulipo*, con particolare riguardo alle figure di Queneau e Perec, per chiudere con la critica (Barthes, Genette, Bachelard e altri). Le ultime pagine sono dedicate agli autori più recenti che continuano a scrivere nel nuovo millennio: Le Clézio, Annie Ernaux, Modiano, Antoine Volodine, Michel Houellebecq ed Emmanuel Carrère.

Nel complesso la *Breve storia della letteratura francese* di Ida Merello è sicuramente un buon primo approccio per i neofiti, quindi il suo pubblico privilegiato sono gli studenti e i dilettanti. Ciò non toglie che possa essere anche un buono strumento per rinfrescare la memoria e rivedere velocemente il profilo di alcuni dei principali protagonisti della storia letteraria francese. Certo, il libro non è esente da difetti, per lo statuto stesso della sua proposta: l'assenza di alcuni minori cui almeno si sarebbe potuto accennare (si è detto di Louise Labé, aggiungo qui anche che manca un profilo di Charles Perrault, il noto autore delle *Histoires ou contes du temps passé*); la scelta di sopprimere l'intero periodo medievale, col rischio di una lettura banalizzante di cinque secoli di ricchissima produzione letteraria di altissima qualità, dalla *Chanson de Roland* a Guillaume de Machaut e Christine de Pizan, passando per le tappe obbligate di Maria di Francia, i romanzi di Tristano, Chrétien de Troyes, il *Roman de la Rose*, il *Roman de Renart*, la poesia dei trovieri, che non possono essere liquidati in due paginette. D'altro canto, il pregio del volume è innanzitutto la scorrevolezza di lettura, agevolata sia dal linguaggio semplice sia dalla linearità della trattazione, ben ripartita in paragrafi dedicati agli autori; a ciò va aggiunta la brevità: trattare in poco più di trecento pagine cinque secoli di letteratura francese riuscendo a stendere un profilo abbastanza esauriente di quasi tutti gli autori maggiori è certo frutto di una notevole capacità di sintesi.

Giuseppe Candela

Pierluigi MASCARO, *I cerchi nell'acqua*
Catanzaro, La Rondine, 2023, pp. 48, eu 7,90
ISBN 9791281721012

Pierluigi Mascaro è un giovane giurista che si è laureato in Giurisprudenza alla Luiss, dove ha anche conseguito un Master in Diritto amministrativo e ha collaborato con la Cattedra di Diritto dell'ambiente. Si direbbe, dunque, molto più a suo agio con codici e pandette, con note a sentenza o articoli su riviste di settore e, tuttavia, non disdegna incursioni anche in generi letterari a prima vista lontani da quelli abitualmente coltivati dai giuristi, esibendo una versatilità che a ben vedere non è affatto rara nel nostro mondo, come dimostrano, tra gli altri, i successi dei romanzi di Gianrico Carofiglio o Giancarlo De Cataldo.

I cerchi nell'acqua è il primo esperimento letterario di Mascaro nel genere della narrativa. È un volumetto agile – più un racconto lungo che un romanzo breve – che si legge tutto d'un fiato e che conduce il lettore in un viaggio negli abissi dell'animo umano, dove si nascondono quei peccati inconfessabili di gioventù che possono segnare in modo irreversibile tutto il corso di una vita e che alla fine ci portiamo nella tomba. È quanto accade alla sedicenne Jane, fuggita nottetempo senza avvisare nessuno dalla villetta di Long Beach dove trascorre le vacanze. Un trauma indelebile per Aaron, che l'ama profondamente e non l'hai mai dimenticata, al punto da mettersi sulle sue tracce, sebbene siano passati più di quarant'anni da quell'improvvisa dipartita. La ritroverà in un piccolo borgo poco distante da Parigi. Ma quell'incontro, per quanto intenso e gravido di emozioni, non sarà chiarificatore, perché Jane non gli dirà la verità. E così torneranno ognuno alle proprie vite, lei con quel peso sulla coscienza di cui non si libererà mai più, lui con il suo castello incrollabile di fiducia nei confronti dell'amata, di cui ormai non restano che macerie: entrambi con un cumulo di domande rimaste senza risposta.

Nel vissuto di Aaron e Jane ritroviamo, in fondo, dinamiche in cui ciascuno di noi può riconoscersi: il ricordo di un amore estivo che ci resta nel cuore per tutta la vita; il viaggio alla ricerca della persona amata; la fuga verso l'ignoto per nascondere un segreto indicibile; l'idealizzazione di una persona che la realtà si incarica puntualmente di sconfessare. In questo passato che non passa il lettore viene coinvolto da una trama avvincente dentro gli enigmi esistenziali dei due protagonisti, alla ricerca di quelle risposte che neppure loro sono in grado di darsi.

Luca Castelli

Francesco PROCOPIO, *I canti del Canonico*
Introduzione e note di Marianna La Cava
Reggio Calabria, Laruffa Editore, 2023, pp. 58, eu 10
ISBN 9788872216408

A Rocco La Cava va il merito di aver reperito il manoscritto dei *Canti*, conservato nell'Archivio di Casa La Cava, e ancora a Rocco La Cava va il ringraziamento di Marianna La Cava (sorella di Rocco, entrambi figli del noto scrittore Mario La Cava) per aver contribuito all'esegesi del testo e per altri suoi preziosi consigli.

Dalla chiara e utile introduzione di Marianna la Cava si coglie quella che è la poetica del canonico Francesco Procopio, «nato a Bovalino in provincia di Reggio Calabria nel 1779». Vi viene illustrata assai bene la temperie culturale nella quale visse e operò il canonico dai cui versi, ben annotati e commentati, balzano fuori echi di altri autori: Tasso, per esempio; poi «rimandi all'Arcadia con un epitalamio dell'abate Pietro Metastasio»; movenze e reminiscenze appartenenti ai drammi pastorali di Giovan Battista Marino e del Guarini; come sono ancora còlti aspetti impetuosi ma talvolta tristi, «patetici», di natura «sturmeriana».

È, in seguito, messa bene a fuoco la formazione dell'abate Francesco che, «avendo a disposizione la fornita biblioteca di famiglia, [...] amplia la sua formazione culturale oltre i parametri teologici del Seminario» (*Introduzione*, p. 5). Egli, difatti, possedeva una vasta cultura classica, umanistica, e lo si deduce facilmente allorché cita miti greci e latini che sono ripresi e trattati in modo creativo nei suoi versi, che richiamano alla mente «i vaporosi colori del 'Trionfo dell'Aurora' di Guido Reni» (*ibidem*).

Come giustamente osserva Marianna La Cava, questi versi del Canonico sono «eleganti e rimandano a mondi ideali popolati da personaggi mitologici e a luoghi realistici in cui si svolge la vita quotidiana»; sono «versi raffinati e straordinari» come: «Desto, l'aligero / popol sonoro / Saluta il Nume, / Delle girevoli / Sfere, ineffabile / Gloria e decoro / [...] Giulivo a tendere / Torna le reti / il Pescatore / Nelle volubili / Region' incognite / di Glauco, e

Teti / Non è possibile / Provar l'incanto / Del dì che nasce / Senza disciogliere / Ebro di giubilo / La voce al canto / In sì sensibili / Momenti o cara / Scordo le ambasce / Che il sen mi squarciano / E lieta a vivere / L'anima impara».

Altri suoi armoniosi e scorrevoli versi sono inni alla bellezza che la natura ci regala, con frutti, fiori, momenti, ore, stagioni: «Bello è veder le fertili / Viti su' colli aprici / Tutte disposte in ordine / E l'alme lor cervici / D'aurei racem' involte / A' sguardo altrui mostrar / [...] Evvi di Persia il frutice / Che ad assaggiarlo invoglia / Che di oro, e di porpora / Vanta tener la spoglia / Evvi il susin che pronò / attende un rapitor / Evvi il rugoso, e lacero / Fico di ambrosia asperso / La Pera, l'odorifero / Popone, che diverso / Sapor conserva / e il dolce Granato di rubin / Allor che l'alba candida / L'estinta face alluma / Un garruletto Zefiro / I vanni suoi profuma / Nella rugiada, molce / Del dì nascente il Crin». Questi canti rispettivamente attengono *all Mattino, Il Mezzogiorno, La Primavera, L'està, L'autunno, L'inverno*; poi si leggono un *Sonetto* e un' *Epigrafe* che recita: «A Francesco Procopio Che Nella Città Di Oppido Ebbe Canonicato Cattedra fama Alla Studiosa Gioventù Maestro E Filologo Strenuissimo Spezzò Finché Visse Il Pane Della Sapienza Mancò Alle lettere Greche E Latine Il dì 30 Luglio 1841 Di Anni 62 Giovambattista Fratello Questa Immagine dolentissima Fece».

Leggendo l'*Introduzione* all'opera, si vengono a conoscere altri aspetti e lati della personalità di questo coltissimo abate, che «fu maestro di Grammatica presso il Seminario di Oppido, in Calabria, dove già suo padre era stato maestro di umanità superiore ed eloquenza».

Francesco Procopio appartenne a un'illustre casata e si distinse negli studi umanistici e in quelli teologici, scientifici e giuridici. I suoi versi scorrono facili e immediati, e comunicano i suoi sentimenti e gli atteggiamenti, le emozioni che prova davanti agli spettacoli che di volta in volta gli offre la natura, di cui coglie certi aspetti che influiscono sul suo spirito: «Della stellifuga / Alba le sporte / Gigli e viole / Inaura, e agli esseri / La sua vivifica / Luce comporta» (da *Il Mattino*); «Cinta di tenebre / D'astri trapunta / Su cocchio di ebano / La notte spunta / Dal fosco margine / Occidental» (da *La Notte*); ed ecco *La Primavera* e *L'està*: «E in mezzo all'erba rorida / In mille spire avvolte / L'aspro torpor rimuovono / In cui giacean sepolte»; «Saprai mio ben che il fuoco / Del Crin che in Ciel fiammeggia / In paragone è poco

/ A quel che in me serpeggia / Saprai che il dì primiero / Che a me ti offrìsti, tacquero / Mie doglie, e nel pensiero / Altri desj mi nacquero».

Il canonico ha una personalità spiccata e un proprio programma di vita; ha ben compreso che «Bellezza e Gioventù sono concetti effimeri, ha scoperto che la vera consolazione proviene dalla vita contemplativa nel chiostro di un convento. Per don Francesco questo luogo ideale viene rappresentato dalla Certosa di Padula, a dispetto dei fatti che l'avevano vista teatro di grandi turbolenze con l'arrivo dei francesi, i quali nel 1806 avevano completato l'opera di spoliatura iniziata secoli prima».

In questi *Canti del Canonico* si gusta una dolce e musicalissima e delicata poesia, che scaturisce dall'intimo di chi l'ha composta.

Carminè Chiodo

Giusi VERBARO, *Marta*
Roma, Lebeg, 2021, pp. 47, eu 10
ISBN 978-88-99599-21-8

Publicato per Lebeg nel 2021 e curato con attenzione dalla figlia Caterina, la cui ricostruzione filologica fornisce dati preziosi circa le modalità e il periodo di stesura dell'opera, *Marta* è un testo postumo di Giusi Verbaro, scrittrice italiana vissuta tra il 1938 e il 2015¹.

«Composto con ogni probabilità nella primavera del 1969»² in occasione del Concorso Letterario Giugno Teramense 1969³, il quale «potrebbe identificarsi col Premio Teramo, un prestigioso e longevo concorso dedicato al racconto inedito, istituito nel 1959»⁴, il libello costituisce un raro esempio della scrittura in prosa dell'autrice, la cui vocazione fu essenzialmente e quasi esclusivamente poetica, come testimoniano «le raccolte e i libri di poesia, diciotto in totale»⁵ e «una serie di pregevoli cartelle d'arte, in cui le arti sorelle, Poesia e Pittura, vivono in armonica simbiosi»⁶.

Il racconto ha per protagonista Marta, una donna il cui volto

non aveva un solo fremito di vita: era fermo, grigio, opaco, chiuso in una espressione senza luce, gli occhi di una fissità arida e allucinata, l'andatura stanca, quasi di automa. Un informe essere senza età, un viso come tanti, non più giovane, ma certo non vecchio, pur se indurito dalla fredda maschera di immobilità; biondi e striati di bianco i capelli acconciati all'antica, stinto, sciupato, fuori moda l'abito⁷.

¹ Archivio di Stato di Firenze, Fondo Giusi Verbaro, *Inventario*, a cura di F. Cecchi, 2018, pp. 2-4, e online all'URL: <icsaicstoria.it/verbaro-giusi/> (ultima consultazione: 25 febbraio 2024).

² C. VERBARO, *Un racconto alle origini della scrittura poetica*, in EAD., *Marta*, a cura di C. Verbaro, Roma, Lebeg, 2021, p. 43.

³ C. VERBARO, *Nota al testo*, in EAD., *Marta*, op. cit., p. 41.

⁴ Ivi, p. 42.

⁵ S. IACOPETTA, *Giusi Verbaro. Poeta del viaggio senza fine*, tesi di laurea magistrale, Firenze, Università degli Studi di Firenze, 2021, p. 6.

⁶ *Ibidem*.

⁷ G. VERBARO, *Marta*, op. cit., p. 7.

In una giornata di primavera, in seguito a un fatto che la turba profondamente, la protagonista, che per certi versi ricorda la Ida Ramundo della *Storia* di Elsa Morante, si ritrova improvvisamente faccia a faccia con sé stessa, prende consapevolezza della propria esistenza e vive l'epifania del senso ultimo delle cose. I suoi occhi volti al passato le rivelano una vita semplice, genuina, fatta di desideri inesauditi e devozione agli affetti domestici: le privazioni di un'infanzia segnata dalla guerra l'hanno portata ad assicurare ai propri figli un presente dignitoso e un futuro certo; la loro educazione, che ha avuto la priorità e che li ha tuttavia formati con una visione del mondo troppo distante da quella dei genitori, a tratti inconciliabile, sembra però essere costata ulteriori sacrifici a Marta, la quale, nello scorrere dei giorni, ha visto inaridirsi il proprio rapporto coniugale, sempre più carente di parole e d'affetto. La protagonista, il cui bisogno costante è quello d'amore, incarna plasticamente un certo modello di donna del suo tempo, una donna che vive di rinunce e colleziona rimpianti per il bene altrui, principalmente del marito e dei figli, una donna che soffre in silenzio e si accontenta di fugaci e rari attimi di felicità, una donna in cui la maternità è forza quanto mai viva e ineluttabile, quella donna che rievoca le tante figure femminili dell'Italia meridionale del Secondo dopoguerra che a Giusi Verbaro dovettero essere particolarmente care.

Il breve racconto, diviso in due parti, si presenta sin dall'incipit come un'opera priva di avvenimenti esteriori o fatti che abbiano un certo peso ai fini narrativi; le descrizioni degli ambienti che avvolgono la donna fungono in realtà da contraltare ai moti del suo animo e costituiscono, in definitiva, una sorta di *madeleine* proustiana che spalanca le intermittenze del cuore della protagonista: se nella prima parte le luci, le vetrine e le voci della città in festa marcano prepotentemente il contrasto con le ombre che abitano l'anima di Marta, nella seconda l'ambiente bucolico della notte rivela una prossimità affettiva ai sentimenti della donna e avvia un processo panico di fusione con la natura, che porta il testo, e la protagonista, ad approdare alle prime dolci luci dell'alba. Oltre a scorgere una netta contrapposizione tra l'essenza delle emozioni provate in un ambiente cittadino parato a festa, rumoroso, chiassoso, le cui

luci abbagliano anziché favorire la vista, e i sentimenti recuperati nel silenzio notturno di una realtà edenica, nel libro tutto ciò che è al di fuori di Marta diventa il pretesto per descrivere le rifrazioni del suo io; lettrici e lettori si interrogano sull'influenza reciproca tra interiorità ed esteriorità della protagonista, domandandosi se sia la realtà esterna ad agire e a modificare quella interna o sia quest'ultima a creare ciò che la circonda; il racconto è, dunque, un'epopea del pensiero, «un viaggio nella propria interiorità capace di schiudere la forza del linguaggio, la valenza salvifica della creazione»⁸.

Marta, considerato «il battesimo finora segreto della parola di Giusi Verbaro»⁹, mette al centro «la forza del linguaggio, la sua eleganza incantatoria, la sua musica inesaurita: si pensi al gusto della ricca aggettivazione, agli incisi, all'andamento ritmico e musicale»¹⁰. Quello della scrittrice è in effetti uno stile poetico: dai periodi brevi alla rarità dell'ipotassi, dalla presenza di figure retoriche quali sineddochi e similitudini, quasi alla maniera dantesca, alla scrittura intrisa di richiami leopardiani, tanto a livello morfologico quanto sintattico («lagrima», «tanta parte occupava»...), fino alle sensazioni olfattive, tattili, uditive, e agli aspetti sensoriali in senso lato, resi plasticamente in un linguaggio la cui metrica palesa un andamento poetico.

Il racconto costituisce sicuramente un raro esempio della scrittura in prosa di Verbaro che, fatta eccezione per la produzione saggistica, rimase quasi del tutto inedita: l'unico breve testo narrativo che l'autrice volle dare alle stampe fu, infatti, il racconto *La badante*¹¹. Leggendo *Marta*, emerge come la prosa costituisca per l'autrice «un sorprendente flusso di coscienza, trascinate e continuo, che ha messo in moto il suo mondo poetico»¹². Per la forza e la valenza lirica del suo linguaggio, *Marta* «precede e prepara la scoperta della poesia, ne delinea lo scenario interiore, smuove il linguaggio e definisce il ritmo del pensiero poetante. [...] appartiene a un

⁸ C. VERBARO, *Un racconto alle origini della scrittura poetica*, op. cit., p. 43.

⁹ Ivi, p. 47.

¹⁰ Ivi, p. 46.

¹¹ G. VERBARO, *La badante*, in *Nate a lavorare. Racconti inediti di 39 scrittrici italiane*, a cura di M. Jatosti e R. Berardi, Ravenna, Edizioni del Girasole, 2003, pp. 260-64.

¹² C. VERBARO, *Un racconto alle origini della scrittura poetica*, op. cit., p. 45.

tempo che potremmo definire la preistoria della poesia di Giusi Verbaro»¹³. L'impressione che si ha leggendo il racconto è la stessa che lascia l'ascolto di una poesia: le movenze sono candide e armoniche, il ritmo appare musicalmente gradevole e le parole costruiscono periodi architettonicamente ben concepiti, proprio come le stanze di un componimento in versi. Già l'incipit del racconto, in cui si scorgono consonanze, climax ed enjambement non strutturalmente visibili ma foneticamente presenti, ne è un esempio:

Un tiepido, dorato pomeriggio di aprile: festa di luci e di colori per le affollate, chiassose vie del centro della grande città; quasi un fluire rapido, intenso di attività e di movimento, quasi una frenetica gioia di vivere e di godere dopo il lungo letargo dell'inverno. Gente vivace, elegante e felice per le vie; le vetrine riccamente addobbate, colorate, festanti; d'intorno, nell'aria, un qualcosa di gaio, di splendido, di nuovo¹⁴.

È difficile affermare che *Marta* rappresenti solo un testo in prosa dell'autrice: sembra, in verità, che la chiave di lettura della realtà fosse, e sia sempre stata per Verbaro, la poesia, *forma mentis* mediante cui interagire col mondo in un processo comunque biunivoco che, sì, accoglie l'esterno prosaico come poetico, ma crea e trasforma, al contempo, la realtà circostante in poesia che sgorga dall'anima.

Marta, un racconto tanto breve quanto denso di verità profonde, stabilisce il valore della bellezza quale senso ultimo dell'esistenza, perché di fronte alla natura i problemi dell'umanità sembrano ridimensionarsi, e donne e uomini diventano parte di un Essere che precede il *Logos*, la sua potenza ma anche i suoi limiti. Se Virgilio, nelle *Bucoliche*, scriveva che *Omnia vincit amor*, Giusi Verbaro e la sua *Marta* sembrano condividere la densità semantica delle parole del poeta latino, aggiungendo che solo l'altro salva e che il senso dell'"io", in definitiva, alberga nel "noi".

Salvatore Iacopetta

¹³ Ivi, p. 43.

¹⁴ G. VERBARO, *Marta*, op. cit., p. 7.

Contatti

Per proporre contributi: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Redazione: via Tembien, 15 – 00199 Roma (RM)

Per informazioni: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Gerenza

Direttore responsabile:

Prof. Domenico Renato Antonio Panetta (giornalista pubblicista ed ex professore di Scienze sociali presso “Angelicum” – Pontificia Univ. S. Tommaso d’Aquino - Rm)

Vicedirettrice:

PhD Maria Panetta (ASN Professoressa II fascia in 10/F2, 10/F3, 10/F4)

Editore: Diacritica Edizioni Eredi di Anna Oppido

Rappresentante legale: Ing. Salvatore Panetta, via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Iscrizione R.I. Roma REA n. 1431499 - P. I. 17284251000

Redazione:

Via Tembien n. 15 – 00199 Roma

Recapito telefonico: 06/96842360

Indirizzo e-mail: panetta@diacritica.it (in cc mariapanetta3@gmail.com)

Registrazione Tribunale di Roma: n. 278/2014 del 31/12/2014

Iscrizione ROC: n. 25307

Codice ISSN: 2421-115X

Codice CINECA: E230730

Provider: Server Plan Srl con sede in Via G. Leopardi 22 - 03043 Cassino (FR)

Webmaster: Daniele Buscioni

«Diacritica» aderisce dal 2017 al Coordinamento delle Riviste Italiane di Cultura (CRIC).

Dal 2022 è socia dell’USPI (Unione Stampa Periodica Italiana).

