

lettere aperte

6|2019

Testimoniare
in versi

Witnessing
in Verse



Impressum

lettere aperte erscheint jährlich in Form von Themenheften. Einzelhefte können auch von GastherausgeberInnen verantwortet werden. Entsprechende Vorschläge sollen nicht mehr als 6000 Zeichen umfassen und an folgende Mailadresse gerichtet werden:

redazione[at]lettereaperte.net

Eingereichte Aufsätze durchlaufen ein Peer-Review-Verfahren (double-blind). Publikationssprachen sind das Italienische und Deutsche; es sind auch Zusendungen auf Englisch und Französisch möglich. Hier finden Sie auch das Stylesheet zur Manuskripteinreichung sowie eine Formatvorlage für Word, in der Sie direkt Ihren Beitrag verfassen können.

Redaktion

Albert Göschl (Universität Graz)
Fabien Kunz-Vitali (CAU zu Kiel)
Andrea Renker (Universität Konstanz)
Daniel Winkler (Universität Wien)

Gestaltung

Gerhard Moser
Daniel Schneider
Programmierung
www.pepperweb.net

Wissenschaftlicher Beirat

Rudolf Behrens (Bochum)
Steffen Schneider (Universität Graz)
Stefano Brugnolo (Pisa)
Marc Föcking (Hamburg)
Judith Kasper (Frankfurt/Main)
Florian Mehltrittter (München)
Domenico Scarpa (Torino)
Sabine Schrader (Innsbruck)
Birgit Wagner (Wien)

Abbildung auf Titelseite: Bildrechte: Silvana Maja, *Italian Memoriale in Auschwitz*, CC BY-SA 4.0.

ISSN 2313-030X



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Colophon

lettere aperte esce ogni anno in forma di quaderni tematici. Singoli numeri speciali possono essere diretti da curatori esterni su invito. Le relative proposte non devono superare i 6000 caratteri e devono essere inviate al seguente indirizzo di posta elettronica:

redazione[at]lettereaperte.net

Tutti gli articoli proposti alla rivista vengono sottoposti al sistema di double blind peer review. Le lingue per la pubblicazione sono l'italiano e il tedesco, ma possono essere inviati anche articoli in inglese o francese. Si prega di consultare le norme redazionali e di utilizzare il template predisposto.

Redazione

Albert Göschl (University of Graz)
Fabien Kunz-Vitali (CAU zu Kiel)
Andrea Renker (Universität Konstanz)
Daniel Winkler (Universität Wien)

Layout

Gerhard Moser
Daniel Schneider
Programmierung
www.pepperweb.net

Comitato scientifico

Rudolf Behrens (Bochum)
Steffen Schneider (Graz)
Stefano Brugnolo (Pisa)
Marc Föcking (Amburgo)
Judith Kasper (Francoforte)
Florian Mehltrittter (Monaco)
Domenico Scarpa (Torino)
Sabine Schrader (Innsbruck)
Birgit Wagner (Vienna)

Immagine in copertina: Silvana Maja, Italian Memoriale in Auschwitz, CC BY-SA 4.0.

ISSN 2313-030X



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale.

Inhalt | Indice

Einleitung | Introduzione

Guido Furci, Albert Göschl

Nota introduttiva 5

Beiträge | Contributi

Alessio Panichi

"Bello è il mentir, se a far gran bene si truova".

Verità, menzogna e simulazione negli scritti di Tommaso Campanella 9

Lorenzo Marchese

Un'introduzione alla poesia di Primo Levi 25

Matteo Cantarello

The Poem-documents of Leonardo Sciascia: The Exordium, the Memoir 45

Marilina Ciaco

Documenti, tracce, relitti dall'antropocene: Glossopetrae di Simona Menicocci 59

Roberto Binetti

"Una zona di tempo / schiuma delle ere"

Lirica e storiografia in Historiae di Antonella Anedda 75

Matteo Cavalleri

Poesia e Resistenza.

Antropologia e verità della testimonianza in A. Zanzotto 87

Lettera aperta

Anne Isabelle François

Cher Theodor W. Adorno 103

Nota introduttiva

Guido Furci (Paris), Albert Göschl (Graz)

Nella sua ultima raccolta (*La pura superficie*, Donzelli, 2017), Guido Mazzoni afferma che "la politica comincia quando non esistono più eventi illeggibili o pure vittime, quando diventa giusto morire e soprattutto uccidere in nome di qualcosa". Immediatamente aggiunge: "anche se oggi non osiamo più pensarlo, anche se oggi non oseremmo scriverlo, o lo faremmo solo in una poesia." Queste considerazioni hanno chiaramente un valore relativo, oltre che (volutamente?) politemico. Basti pensare alle numerose reazioni suscitate in Europa e in Nordamerica dagli attentati terroristici degli ultimi anni, dalle recenti affermazioni di Trump sugli interventi militari statunitensi in Iran o, ancora più di recente, dalle dichiarazioni rilasciate da Macron in merito alle responsabilità dei manifestanti e all'intensificarsi della violenza da parte delle forze dell'ordine. Ciò detto, le frasi di Mazzoni possono essere interpretate, oltre che come una provocazione, anche come un invito a ripensare i rapporti tra le parole e le cose, la letteratura e la realtà circostante, in una prospettiva diacronica e transnazionale, e soprattutto alla luce di quanto è stato prodotto, sul piano simbolico e dell'esperienza, dall'affermarsi delle società capitaliste avanzate nel mondo occidentale.

Come osserva giustamente Roberto Chiapparoli (in *Dove va la poesia?*, a cura di Mauro Ferrari, Puntoacapo, 2018), se anche solo negli anni '90 qualcuno avesse parlato di tesauroizzazione delle piattaforme, digitalizzazione delle esistenze, economia della condivisione o reddito di cittadinanza, "avremmo pensato fosse un fanatico di fantascienza o un illuso romantico". L'idiosincrasia costitutiva del contesto storico-culturale in cui siamo immersi nel ventunesimo secolo, invece, ci costringe, da un lato, ad interrogare quotidianamente e in modo frontale il ribaltamento di paradigmi ormai in atto, dall'altro, a ridefinire una volta di più le categorie estetiche ed interpretative dominanti, facendo qualcosa che spesso si impara proprio dai libri: accogliere le antinomie, senza per forza cercare di risolverle. Quanto allo specifico della scrittura in versi, è come se, all'assunto secondo cui non sarebbe più possibile praticarla dopo Auschwitz (Adorno), se non per parlare di Auschwitz – o, in altri termini, del dibattito epistemologico a cui il segno-Auschwitz sembra aver imposto orientamenti irreversibili (Primo Levi) –, si fosse progressivamente sostituita l'incapacità di farvi ricorso, senza ponderarne in maniera quasi sistematica la portata testimoniale.

Oltre che ad incoraggiare un esame approfondito dei modi e delle funzioni del discorso poetico nello spazio pubblico a partire dalla seconda metà del Novecento, il manifestarsi ed il graduale acuirsi di un tale fenomeno parrebbe giustificare indagini di ben più ampio respiro, volte sia ad esplicitare le modalità attraverso le quali i rapporti tra poesia e Storia si sono configurati nel corso del tempo, sia a stabilire in che misura la componente documentaria della scrittura poetica possa considerarsi quale tratto fondamentale – secondo alcuni studiosi addirittura "organico" (cf. Miriam Trinh) – di un genere tanto codificato, quanto permeabile alle ibridazioni. È proprio intorno ad una tale, duplice intenzione che si articolano gli interventi di questo numero di *lettere aperte*. I contributi qui accolti, infatti, suggeriscono tutti degli spunti utili quanto all'approfondimento delle piste appena abbozzate e, pur limitandosi al campo disciplinare dell'italianistica, facendo ricorso alla pratica dei *case studies*, invitano a cogliere la portata metonimica di riflessioni suscettibili, evidentemente, di essere estese a numerosi altri ambiti.

Nelle pagine seguenti, se Alessio Panichi (Baltimora) sceglie di ritornare alle nozioni di "verità", "menzogna" e "simulazione" in Tommaso Campanella, per problematizzarne la portata o farle dialogare con il pensiero di Machiavelli, insistendo sulle linee di continuità, anche attraverso il commento mirato di alcune "poesie filosofiche", Lorenzo Marchese (L'Aquila), dal canto suo, fornisce un'introduzione complessiva alla produzione poetica di Primo Levi, con l'obiettivo di studiarne l'evoluzione, comprenderne la funzione – anche "speculativa", per l'appunto, e nell'accezione più nobile dell'aggettivo –, ma soprattutto determinarne la natura, sulla base di una proposta di periodizzazione che tende a configurarsi come una vera e propria proposta di metodo. Attraverso il recupero del *corpus* poetico di Sciascia – come quello di Levi, frequentemente subordinato ad una produzione ben più canonica, seppur per ragioni distinte –, Matteo Cantarello (Williamsburg) fa dei versi presi in esame una sorta di controcampo privilegiato delle prose dell'autore, alludendo, ad esempio tramite l'espedito del *poem-document*, all'esistenza di un legame imprescindibile fra silenzio, pudore e censura. Non è escluso che questi concetti possano essere a loro volta utilizzati come dei prismi, grazie a cui indagare le nozioni di "documento", "traccia" e "reliato" nell'epoca in cui viviamo: a ben guardare, Marilina Ciaco (Milano) non manca di sottolinearlo, in un'analisi dettagliata e originale di *Glossopetrae* di Simona Menicocci, raccolta o componimento-valigia, che dir si voglia, tesa/o a mostrare come una delle specificità del discorso poetico (oggi) consista proprio nel fatto di non sapersi pensare, se non quale costruzione "intrinsecamente sovraindividuale". In un certo senso, una constatazione analoga traspare dal saggio di Roberto Binetti (Oxford): mettendo in evidenza la componente insieme "lirica" e "storiografica" di *Historiae* di Antonella Anedda, questi affronta proprio l'ambivalenza di una "forma" e di un "genere" caratterizzati da tanto vigorose quanto ricorrenti oscillazioni semantiche fra enunciazioni (o memorie) personali e collettive, momenti di introspezione e condivisione, dunque – più in generale – dimensione pubblica e sfera privata. Come Ciaco, nel suo articolo Binetti partecipa inoltre alla decostruzione di un luogo comune, che è stato a lungo federatore: quello secondo cui, per parafrasare Mengaldo, la poesia scritta dalle donne sarebbe votata all'informale, priva di qualsiasi profondità d'analisi storica, in qualche modo sprovvista di ogni possibile orientamento politico destinato a suscitare azioni di tipo concreto.

Proprio alla performatività, oltre che all'aspetto materico e reificante del linguaggio poetico, dedica ragionamenti determinanti Matteo Cavalleri (Bologna). Il suo è un testo teso ad indagare la Resistenza, non quale "episodio", ma come evento che non smette di avvenire, in virtù del tipo di trasformazione che impone a chi vi prende parte. Se, come osserva Cavalleri attraverso Zanzotto, "il soggetto resistente [...] non assurge ad un livello di sovraesistenza a partire da un'aprioristica nobiltà di spirito" è perché l'uomo – verrebbe da dire "per definizione" – "si concreta, *approda a e proviene da*, viene alla presenza nell'intreccio di vettori temporali e spaziali", in un suo percepirsi che è, prima di ogni altra cosa, "frutto di una continua adesione incerta". Leggendo Cavalleri nei giorni in cui si celebrano i 75 anni dalla liberazione di uno dei campi di sterminio più emblematici del Terzo Reich, è normale domandarsi se non sia possibile o opportuno dilatare l'area perimetrata della Resistenza con la R maiuscola, per far sì che un processo antropologico della stessa entità di quello di cui è all'origine possa finire col riguardare qualsiasi forma di "resistenza", se desunta da una rottura che non chiede di essere riparata, e forse nemmeno risarcita, quanto piuttosto "abitata". Una cosa almeno è certa: in quell'auspicare di saper "raccolgere il gemito della ferita e la responsabilità che questo comporta" su cui Cavalleri insiste nelle sue ultime

righe, noi cogliamo la complessità e l'urgenza di un gesto storicamente determinato, d'accordo, ma non contingente *stricto sensu*, che sembra negarsi con vigore ad ogni eventuale semplificazione - e col quale Anne-Isabelle François (Parigi) sceglie di fare i conti, per mezzo di un dispositivo che è anche un po' il manifesto della rivista che lo ospita. Non è esagerato dire che la ricerca e la determinazione del gesto in questione, del valore che ha rappresentato e che può continuare a rappresentare, quantomeno in alcune circostanze, ci hanno convinti della pertinenza del tema su cui abbiamo deciso di focalizzarci. Quanto alla pluralità ed all'originalità delle risposte che la nostra decisione ha suscitato, quelle sono dipese dal fortunato dialogo che si è progressivamente venuto a creare tra voci diverse, riunite intorno a un "sentire" di cui non abbiamo fatto altro che cercare di assicurare, nei limiti del possibile, una certa coesione interna, tematica e di registro.

How to cite | Come citare:

Furci, Guido/Göschl, Albert (2019), "Nota introduttiva" In *lettere aperte* vol. 6, 5-7. [permalink: <https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-62019/426>]

"Bello è il mentir, se a far gran bene si truova". Verità, menzogna e simulazione negli scritti di Tommaso Campanella

Alessio Panichi (Baltimore)

Il saggio prende in esame le riflessioni svolte da Tommaso Campanella attorno ai concetti di verità, menzogna e simulazione. In particolare, il saggio fa luce sulle ragioni di fondo, tanto etiche e politiche quanto teologiche, della tesi campanelliana che la simulazione della pazzia da parte di David, Solone e Bruto non è un peccato. Questa tesi è ulteriormente spiegata attraverso l'analisi e il confronto con le affermazioni compiute da Niccolò Machiavelli a proposito della scelta di Bruto di fingersi pazzo.

This essay focuses on Tommaso Campanella's thoughts on truth, falsehood, and simulation. More specifically, the essay sheds light on the ethical, political, and theological underpinnings of Campanella's thesis that David's, Solon's, and Brutus's simulation of madness is not a sin. Such a thesis is further explained by comparing it to and examining Niccolò Machiavelli's assertions on Brutus's choice to pretend to be mad.

1. Liceità del mendacio ed esigenza di verità

La questione della testimonianza è organicamente connessa nella prima età moderna al tema della simulazione e dissimulazione, che rappresenta a tutti gli effetti uno dei tratti costitutivi della cultura cinque-seicentesca. Per lungo tempo oggetto di scarsa considerazione (e diffidenza moralistica) in sede storiografica, questo tema si è progressivamente imposto all'attenzione degli studiosi più avvertiti, a partire perlomeno dalla pubblicazione dei fortunati e giustamente celebri volumi di Delio Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, e Leo Strauss, *Persecution and the Art of Writing*, le cui prime edizioni risalgono rispettivamente al 1939 e al 1952. I volumi hanno poi dato origine a due filoni di ricerca specifici e distinti, anche se per certi versi contigui e convergenti: l'uno dedicato al fenomeno del nicodemismo e attento al panorama religioso cinquecentesco,^[1] l'altro rivolto al mondo grande e terribile della politica seicentesca.^[2] A questa messe di studi va riconosciuto l'indubbio merito di aver fatto luce su un elemento decisivo: se è vero che la pratica della simulazione e dissimulazione occupò le menti degli studiosi e fu al centro di un dibattito di lungo periodo, il cui svolgimento finì col tracciare un vero e proprio itinerario culturale, che dalla Firenze di Niccolò Machiavelli giunse fino alla Londra di Francis Bacon passando per la Napoli di Torquato Accetto,^[3] è altrettanto vero che tale pratica abbandonò ben presto il campo sereno della riflessione morale o politica per fare il suo ingresso in quello, ben più agitato e drammatico, della realtà effettuale.^[4] Detto altrimenti, le tecniche simulatorie e dissimulatorie, messe a punto per schivare o parare i colpi della censura inquisitoriale e della repressione politica, ispirarono sia la condotta privata che i modelli di azione collettiva e guidarono la mano di molti scrittori nel vergare le pagine dei loro libri, come mostrato, fra le altre cose, dall'uso retorico del silenzio e dal lavoro accorto sul piano dell'intertestualità.^[5] Giova però fare una precisazione in proposito: sarebbe un errore ritenere che queste tecniche rispondessero soltanto a esigenze pratiche e immediate di autodifesa; il loro utilizzo era finalizzato anche a permettere la diffusione di concetti e

messaggi che miravano o spronavano alla ricerca del vero, nonché l'avvicinamento graduale e per via esoterica dei non iniziati a un certo nucleo di verità. Stando così le cose, si capisce che la testimonianza e, più in generale, l'atto di compiere affermazioni su delicate e scottanti questioni teologiche o politiche acquisirono uno statuto complesso e problematico fra sedicesimo e diciassettesimo secolo – cioè in una fase storica che vide non pochi studiosi rispondere affermativamente all'interrogativo circa la liceità del mendacio, pur vincolandola a precise condizioni e circostanze.^[6] Ebbene, al novero di questi studiosi appartiene Tommaso Campanella,^[7] il cui percorso biografico e intellettuale, se osservato da questa prospettiva, è degno di interesse per almeno due ordini di motivi: da un lato, deve la sua durata al ricorso alla simulazione della pazzia, che, come noto, sottrasse il filosofo di Stilo a morte certa e prematura; dall'altro lato, mostra come la giustificazione sul piano teorico di questo ricorso conviva con la tesi che la verità è e non può non essere l'orizzonte di riferimento degli uomini. Ed è proprio questo secondo ordine di motivi a occupare le pagine del presente saggio, volto dunque ad analizzare quei brani degli scritti campanelliani che concernono sia il problema della menzogna e dei suoi rapporti con la verità, sia la legittimità della simulazione della pazzia.

2. L'eccezione alla regola

Campanella si è confrontato con questo problema fin dalla composizione del giovanile *Epilogo magno*, che, stando a quanto egli stesso ricorda nel *De libris propriis et recta ratione studendi syntagma*, fu ultimata a Napoli nel 1598 (cf. Campanella 2007, 43). Nel venticinquesimo discorso del sesto (e ultimo) libro dell'*Epilogo*, riguardante appunto la verità e i suoi contrari, il filosofo calabrese traccia le linee guida della sua interpretazione complessiva, formulando un insieme di considerazioni che sarà ripreso e sviluppato nelle opere successive. Una di queste considerazioni, posta (non certo a caso) in apertura del discorso, mostra che la riflessione campanelliana, a prescindere dalle tematiche affrontate, si svolge avendo di mira la dimensione del vivere associato, la tenuta e le sorti della *res publica*. Campanella sottolinea che la verità, consistente nel "dire quel che è <come egli è> et quel che non è com'ei non è", si configura come "un altro capo di virtù, conservativa del commune". In altre parole, la conservazione del corpo sociale dipende dalla fiducia reciproca fra le sue diverse parti costitutive, la quale dipende a sua volta dalla verità ed è perciò messa a repentaglio, anzi è infranta dalla diffusione della pratica della menzogna. "Ma nel corpo commune, scrive Campanella, fa bisogno che l'un huomo all'altro dica il vero: altrimenti il mercante non crederebbe all'agricola, né il duce a soldati, né il discepolo al mastro, né il figliuolo al padre, et così si perderebbe il commercio humano". Forte di questa convinzione, Campanella passa a elucidare brevemente i due vizi che, per ragioni opposte e antitetice, contrastano la virtù della verità. Il primo vizio nasce "dall'impurità dello spirito", che, ingannato dal miraggio di un utile "breve et falso", non fissa lo sguardo sulla "verità eterna", bensì su quella "humana di poca durata". Esso è rappresentato da colui che, dicendo "le cose altrimenti che sono", è "bugiardo et falso", a proposito del quale Campanella compie un'osservazione fugace ma interessante, poiché suggerisce come la verità abbia ai suoi occhi una duplice valenza conservativa, tale cioè da interessare tanto la vita collettiva quanto l'esistenza dei singoli. Il filosofo prende al riguardo una posizione netta e recisa, che sembra non lasciare spazio alcuno a possibili eccezioni: colui che mente "è infelicissimo animale, perché annichila sé stesso facendo et dicendo quello che non gli

è nell'animo, et riducendo l'essere al non essere".^[8] Dico "sembra" perché, in realtà, una eccezione esiste e si verifica per Campanella quando il bugiardo è tale solo in apparenza, nel senso che mente al fine di arrecare giovamento agli altri e fare il loro bene, perseguendo quindi uno scopo i cui effetti sono contrari a quelli scaturiti dalle bugie vere e proprie. Scrive infatti Campanella:

Si può mentire, se pur ciò è mentire, come donando il medico al fanciullo la medicina amara acciò la beva dice ch'ella è dolce, havendo riguardo all'effetto dolce. Però, a chi ben mira, non è bugia, altrimenti le parole e le favole e le metafore trovate da Santi e savij per ammaestrare sarebbero bugia. (Campanella 1939, 554s.)

Ho detto poco sopra che queste considerazioni, al pari di altre formulate negli scritti giovanili, sono destinate a riemergere in opere più tarde e mature, rappresentando perciò un'acquisizione definitiva del pensiero campanelliano. Per averne pronta conferma, basta leggere l'Articolo II della *Rhetorica*, in cui l'autore risponde a sei argomenti contro la propria tesi che la retorica è strumento del legislatore volto a persuadere e dissuadere e avente per oggetto il bene e il male, non il vero e il falso, che ricadono nel dominio della dialettica. La retorica è "ars instrumentalis ad suadendum bonum et dissuadendum malum nobis", come confermato dal fatto che l'oratore influenza gli animi degli ascoltatori e muove innanzitutto gli affetti, "quod non fieret, si ob verum certaret. Affectio enim non in verum, sed in bonum fertur". Ciò non significa però che la retorica ignori o trascuri la differenza tra verità e falsità, né tanto meno che conceda, per così dire, pieno diritto di cittadinanza alla menzogna. Replicando a coloro i quali sostengono che gli uomini possono, in pericolo di morte e per diritto naturale, liberarsi in qualunque modo e devono quindi "uti rhetorica, et mentiri, et mendacia fucare", l'autore obietta che non è lecito all'uomo onesto difendersi calunniando e mentendo. Egli può tacere le sue colpe e ciò che non gli è chiesto in forma legale, oppure ricorrere all'anfibologia qualora non sia tenuto a confessare il vero, "non autem expresse mentiri", conclude Campanella (1954, 715, 720-724, 728). Il quale tuttavia sfuma e problematizza il quadro appena delineato rispondendo al quarto argomento, che mette in luce alcune circostanze in cui la menzogna ha implicazioni benefiche e positive. È significativo che l'autore, nel tratteggiare questa obiezione, ricorra all'immagine (di ascendenza platonica e lucreziana) del medico che inganna l'ammalato col dirgli che la medicina è dolce quando invece è amara, già presente nel succitato brano dell'*Epilogo magno*. L'argomento in questione recita:

Praeterea saepe accidit populus esse tam imperitos, ut non nisi falsis assertionibus suaderi queant, saepeque mendacium liberavit patriam a seditione, ut Romae contigit, *et medicus aegroto suadet medicinam esse dulcem, cum sit amara*, et ludificando sanat potius per rhetoricam quam per medicinam, quam absque rhetorico prooemio non suasisset (ivi, 724-726; corsivo mio).

È altrettanto significativo che questo argomento, diversamente dagli altri cinque, non sia oggetto di confutazione da parte di Campanella. Al contrario, egli lo corrobora – o quantomeno sembra corroborarlo – non solo citando quelle *auctoritates* che ammettono la bugia a fin di bene (Platone) oppure la approvano come utile (Crisostomo) e ne accettano l'utilizzo a mo' di stragemma (Sant'Agostino) (ivi, 728-730); ma anche puntualizzando che la menzogna, come vedremo meglio fra poco, sia il falso detto con intenzione di ingannare, non di persuadere o arrecare giovamento:

Nam, si licet occidere invasores ne nos occidant, cum moderamine inculpatae tutelae, nescio an etiam liceat mentiri magis quam sinere occidi, si quis hostis percuntetur in nocte occurrens: –

Esne tu hostis, quem quaero? – dicendo: – Non sum -. *Tunc enim non est vere mentiri. Mendacium enim est falsitas dicta animo fallendi, non suadendi. Falsum dixere etiam sancti viri, putantes esse verum aut animo iuvandi* (ivi, 730; corsivo mio).

3. Verità, veracità morale e vericidio

La distinzione tra menzogna reale e menzogna apparente non ha quindi un fondamento ontologico, concernente l'essenza della menzogna, bensì dipende da un fattore che ne è al contempo esterno e correlato, vale a dire nel complesso di propositi e desideri (intenzione) che causa l'atto del mentire e dei relativi effetti benefici o nocivi su chi lo subisce. Del resto, l'importanza riconosciuta da Campanella a questi effetti costituisce lo sfondo su cui si staglia anche il secondo dei due summenzionati vizi, frutto di una concezione irresponsabile (e in ultima analisi irrazionale) della verità, che rivendica il dovere di dire o confessare il vero sempre e comunque, pure quando le sue conseguenze sono di nocumento a sé stessi e agli altri. Incarnato nell'*Epilogo magno* da colui "il quale in ogni cosa vuol dire il vero quantunque nocchia" e per ciò stesso "non verdadero, ma superstizioso appare" (Campanella 1939, 555), questo vizio è oggetto di un'analisi più estesa nel decimo libro della *Theologia*. Qui Campanella arricchisce e articola il ragionamento svolto nello scritto del 1598 tracciando una distinzione tra la verità e la veracità morale, basata sulla convinzione circa i limiti invalicabili della conoscenza umana. L'autore muove dall'assunto che la verità di una cosa dipende dalla corrispondenza fra la sua entità e l'idea del suo fattore: "Veritas rei est entitas quatenus correspondet ideae factoris sui". Da ciò ne deriva che la verità pertiene esclusivamente a Dio, "qui veritas ipsa est mensuraque rerum", poiché l'uomo non fa le cose – "nisi quasdam et ex parte et confuse" – e dunque non conosce come sono in sé stesse (Campanella 1978, 68). Al contrario, la veracità può contraddistinguere gli esseri umani, il che si verifica quando le azioni rispettano le promesse fatte e le parole rispecchiano conoscenze e convinzioni intime:

Attamen verax homo est, afferma infatti Campanella, dicendo res prout eas novit creditque esse; faciendo ut sit quod facturum promittit et negando prout non novit, et non faciendo quod non facturum pollicetur. Potest enim et verax esse, dicendo falsum quod putabat esse verum (ibidem; cf. Campanella 2011, 95).

Alla veracità si oppongono poi i due vizi già indicati nell'*Epilogo magno*, ai quali Campanella assegna ora i nomi di mendacio e vericidio – un neologismo coniato dall'autore per sottolineare come il vizio in questione uccida e tradisca una verità che dovrebbe essere utilmente occultata. A questo proposito Campanella – memore sia dei numerosi interrogatori subiti che della sua capacità di resistenza alla ferula inquisitoriale – domanda retoricamente: "Cur enim interrogatus de proprio enormi peccato a quocunque fateatur illud? Fateatur Deo et ministro Dei, sicut et quando et ubi oportet" (Campanella 2011, 98). D'altra parte, continua Campanella, se così non fosse, se cioè fosse doveroso dire la verità "semper et ubique et omnino", sarebbe necessario non solo eliminare le favole, le parabole, le metafore e le facezie, ma anche considerare peccato gli stragemmi militari ("quae in facto videntur mendacia") e la simulazione della pazzia compiuta da Davide, Solone e Bruto, oltre che dai medici quando guariscono un pazzo. "[Q]uod non admittimus", chiosa a mo' di conclusione Campanella, che, giova ripeterlo, seppe fare un buon uso della "simulata stultitia", traendone il massimo profitto possibile.^[9] Date queste premesse, non stupisce che

il filosofo calabrese ritenga che il vericidio sia a tutti gli effetti un peccato mortale, anche se circoscrive la validità di questa affermazione ai soli casi in cui la verità espressa "nocet nobis valde aut proximo aut Deo reverentiam exsui" (Campanella 1978, 92-94).

Credo valga la pena soffermarsi, seppure brevemente, su questo riferimento al prossimo, che, lungi dall'essere peregrino o casuale, conferma quanto detto in precedenza circa il nesso organico tra la filosofia campanelliana e le preoccupazioni relative alla vita associata. Vale infatti per il vericidio quello che vale per la veracità: come la società civile, l'amicizia e il commercio sarebbero distrutti allorché gli uomini non si dicessero reciprocamente il vero (cf. Campanella 2011, 96), così il consorzio umano andrebbe incontro alla rovina qualora la verità fosse detta "ubilibet et cuilibet". Facendo leva su una concezione pessimistica dell'uomo, che ricorre nei suoi scritti con una certa frequenza, Campanella osserva che il vericidio, una volta consolidatosi nel costume e divenuto perciò una pratica diffusa e accettata, avrebbe come effetto quello di rivelare i "secreta reipublicae hostibus" e i "peccata hominis homini et omnibus". Il che comporterebbe un'ulteriore, ben più drammatica conseguenza, ossia l'uccisione di tutti i cittadini, poiché non c'è nessuno che non faccia mai qualcosa degno di morte o di pena ("Nemo enim est qui morte dignum quid non faciat vel poena"). Senza contare infine che i nostri peccati, avendo luogo quotidianamente, costringerebbero *ipso facto* la società a preoccuparsi esclusivamente della punizione delle colpe e dunque a ignorare tutti gli altri compiti, cosicché non ci sarebbe spazio alcuno per la felicità, ma soltanto afflizione e pianto. Ecco perché Campanella invita con forza ogni uomo a emendare sé stesso e a tacere i propri peccati, o meglio, a svelarli segretamente al solo sacerdote, richiamando in proposito – e in linea con gli assunti principali della sua riflessione – il modello paradigmatico offerto dalla natura. La quale vuole che le colpe degli uomini e gli atti che ne rendono manifesta la fragilità siano ammantati dal velo della segretezza: "Sic etiam [omnis homo] taceat peccata sua, et clam sacerdotes aperiat sibique medeatur: ipsa enim natura nedum culpas, sed etiam actus nostrae fragilitatis indices secretos esse vult, ut edere, cacare, coire cum muliere et mingere etc." (Campanella 1978, 68).

4. In lode di Lucio Giunio Bruto

Abbiamo appena visto che le considerazioni campanelliane sul vericidio, poste alla confluenza di ragioni filosofiche ed esperienze autobiografiche, sono radicate anche nel rifiuto di giudicare peccaminosa la "simulata stultitia" di Davide, Solone e Bruto. Questo rifiuto mi permette di fare una precisazione importante, che conferisce maggior respiro al ragionamento svolto finora, chiamando in causa un altro grande protagonista della cultura italiana rinascimentale, con cui Campanella ha interloquito e polemizzato lungo tutto l'arco della propria produzione filosofica: Machiavelli. Il filosofo calabrese non è infatti il primo a ritenere che la simulazione della pazzia, perlomeno in determinate circostanze, sia figlia legittima della prudenza; già il Segretario fiorentino si era fatto portavoce di una simile istanza, espressa nel secondo capitolo del terzo libro dei *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, il cui titolo suona "Come egli è cosa sapientissima simulare in tempo la pazzia" e che si apre con uno schietto elogio di Lucio Giunio Bruto: "Non fu alcuno mai tanto prudente, né tanto estimado savio per alcuna sua egregia operazione, quanto merita d'esser tenuto lunio Bruto nella sua simulazione della stultizia". Un elogio del genere prelude – come ovvio, trattandosi del Segretario fiorentino – a una lettura tutta politica di tale simulazione,

a partire dalla sua ragione principale, coincidente con la volontà di Bruto di "essere manco osservato ed avere più commodità di opprimere i re e di liberare la sua patria, qualunque volta gliel'fosse data occasione". Coerentemente con questa affermazione, Machiavelli elegge Bruto a punto di riferimento, o meglio, a modello di azione politica per tutti coloro che, essendo "male contenti d'uno principe", desiderano sì contrastarlo ma sono privi delle forze necessarie a farlo apertamente (Machiavelli 1997, 420-421).

Muovendosi sul terreno dei rapporti di forza tra un principe e i suoi avversari, Machiavelli, in linea con il suo approccio dicotomico alle dinamiche politiche, delinea due possibili scenari diversi, ai quali devono corrispondere due differenti modalità di azione. Il primo scenario è propizio a una forma di opposizione diretta e immediata: gli avversari sono così potenti che possono "scoprirsi suoi [*scil.* del principe] nimici e fargli apertamente guerra". Il secondo scenario ha invece tempi più lunghi e richiede una strategia d'azione anfibia, improntata non solo al nascondimento delle reali intenzioni, ma anche al mimetismo comportamentale e alla conquista di una sempre maggiore vicinanza al detentore del potere, possibile in virtù dei legami di amicizia e familiarità. Questo scenario si impone quando gli avversari del principe, non avendo forze sufficienti "a fargli guerra aperta", devono riporre ogni sforzo nel conquistare la sua amicizia "ed a questo effetto entrare per tutte quelle vie che giudicano essere necessarie, seguendo i piaceri suoi e pigliando dilettezza di tutte quelle cose che veggono quello dilettersi". Una volta raggiunta siffatta domestichezza col principe, i suoi avversari vivono sicuri e al riparo da ogni pericolo, godono "la buona fortuna di quel principe insieme con esso lui" e – ciò che più conta – hanno "ogni commodità di sodisfare allo animo" loro. Insomma, ogni qual volta i rapporti di forza siano sbilanciati a favore del principe, privando dunque i suoi oppositori della possibilità di ricorrere all'azione diretta, conviene "fare il pazzo come Bruto, ed assai si fa il matto, laudando, parlando, veggendo, facendo cose contro allo animo tuo per compiacere al principe" (ivi, 421).

Come si vede, l'elogio machiavelliano della simulazione di Bruto si inserisce nel quadro di una riflessione di ordine più generale, che abbraccia temi cari al Segretario fiorentino – in particolare il ruolo della "mala contentezza" nell'innescare le dinamiche politiche – e concerne le modalità di opposizione al potere principesco. Si tratta di una riflessione che, giova precisarlo *en passant*, non può certo essere definita oziosa o accademica, soprattutto se poniamo mente a due specifici (e ben noti) fatti storici: il panorama frastagliato dell'Italia del Quattrocento e del primo Cinquecento è punteggiato dalle ricorrenti congiure ordite contro i principi, che non a caso costituiscono un altro tema caro a Machiavelli;^[10] quest'ultimo è un assiduo frequentatore, a partire forse dalla metà del 1516, degli Orti Oricellari, una cerchia letteraria che vede la partecipazione di non pochi giovani animati da forti sentimenti repubblicani, alcuni dei quali saranno tra i promotori della congiura antimedicea del 1522.^[11] Ebbene, tenendo presente questo quadro storico-culturale e le osservazioni effettuate in *Discorsi* III 2, credo sia possibile (e legittimo) giungere alla seguente conclusione: se è vero che la figura di Lucio Giunio Bruto assume un valore positivo agli occhi tanto di Machiavelli quanto di Campanella, che ne apprezzano la prudenza e si uniscono così al coro dei suoi molti ammiratori rinascimentali, propensi a vedere nel console romano il simbolo della libertà repubblicana e della lotta contro la tirannia;^[12] è altrettanto vero che le ragioni che inducono Machiavelli a tessere le lodi di Bruto non collimano certo, se non in minima parte, con quelle che animano nella *Theologia* la posizione di Campanella sulla "simulata stultitia".

Ciò nonostante, il confronto fra le ragioni dell'uno e dell'altro, come vedremo nel paragrafo successivo, riveste un significato e un interesse particolari, vuoi perché è a suo modo esemplificativo della distanza che separa il frate calabrese dal Segretario fiorentino, fermo restando il fatto (notorio) che il primo attinge a più riprese al bagaglio di idee e precetti approntato dal secondo, tanto da spingere alcuni studiosi seicenteschi a considerarlo un seguace di Machiavelli sotto mentite spoglie; vuoi perché consente di cogliere, per contrasto, le specificità della posizione di Campanella, che, a differenza di quella machiavelliana, è giustificata da preoccupazioni di ordine non solo politico, legate come visto alla condanna del vericidio, ma anche filosofico ed etico. Il che è del resto conforme all'impianto sostanzialmente unitario e sistematico del pensiero campanelliano, nel quale la politica è solo un tassello, quantunque importante, di un più vasto mosaico concettuale, di una concezione del mondo che rifiuta ogni frattura tra le diverse branche del sapere umano. È Campanella stesso a rendere chiaro questo rifiuto, sia quando nell'*Esposizione* al sonetto *Al Telesio cosentino* si definisce un "filosofo de' principi e fini delle cose", che "rinnovò la filosofia, ed aggiunse la metafisica e politica ecc., e la accoppiò con la teologia" (Campanella 1977, 236); sia quando denuncia la parzialità e la conseguente infondatezza della *Weltanschauung* machiavelliana, che a suo dire è un conglomerato di nozioni soltanto storiche e politiche

5. Forme e limiti della simulazione

Se così stanno le cose, non sorprende che il giudizio di Campanella sulla simulazione della pazzia possa essere compreso appieno solo se letto alla luce di altre considerazioni, riguardanti innanzitutto la simulazione *tout court*. Consegnate al decimo libro della *Theologia*, queste considerazioni prendono le mosse dalla definizione del mendacio come quel vizio che si oppone direttamente alla veracità e si contraddistingue per il proposito di significare il falso allo scopo di ingannare dicendo appunto il falso: "Mendacium mox opponitur veracitati [...]. Est autem mendacium propositum significandi falsum causa fallendi hoc dicendo falsum". Campanella è chiaro al riguardo: colui che significa il falso pensando che sia il vero "non est mendax, sed falsus, idest non verus, non autem non verax", mentre colui che dice il vero credendo che sia il falso e col proposito di dire il falso "mendax est, non autem falsus, quia it contra mentem, idest contra id, quod mente credit verum". Definito in questi termini il mendacio, il filosofo calabrese passa a descriverne le diverse tipologie, che rispondono a tre differenti angoli di visuale: considerato "ex sui ratione", esso si divide in iattanza e ironia, "illa plus dicit quam est in rei veritate, ista minus"; valutato "ex effectu", si configura come giocoso, officioso e pernicioso, nel senso che l'uomo mendace vuole "aut delectare aut benefacere aut malefacere illi cui mentitur"; esaminato infine "ex subiecto", si divide ulteriormente in mentale, vocale e reale (Campanella 1978, 70-72). Ed è proprio in merito a quest'ultima tipologia che Campanella fa menzione del simulatore, identificandolo con l'ipocrita e quindi attribuendogli come caratteristica precipua la discrepanza tra azioni e convinzioni, tra *res* e *mens*:

Qui enim statuit in animo suo mentiri, mendax est mentalis; qui autem voce manifestat id quod contrariatur menti et conscientiae, est mendax vocalis, ut Petrus dicens: *non novi hominem*. Qui autem re manifestat, quod menti non est, utitur re non secus ac voce pro signo contrario menti, et is dicitur hypocrita seu simulator. (ivi, 72)

Chi leggesse questo brano e ignorasse il resto dell'argomentazione campanelliana potrebbe credere, in modo apparentemente legittimo, che la simulazione sia per il filosofo una forma specifica di mendacio, la variante particolare di un vizio che, in quanto tale, merita di essere condannata e contrastata. Questo ipotetico lettore potrebbe inoltre giungere alla conclusione che Campanella, nel momento in cui si schiera a favore della "simulata stultitia", cada in contraddizione con sé stesso o assuma una posizione estemporanea, priva di legami con il corpo robusto della sua filosofia. In realtà, basta procedere un poco oltre nella lettura per comprendere che questa conclusione, qualora fosse raggiunta, sarebbe errata e fuorviante. L'autore sviluppa il proprio ragionamento individuando tre forme di simulazione, delle quali solo la terza appartiene al vizio del mendacio, mentre le prime due rientrano nell'ambito dell'imitazione e della rappresentazione. Muovendo dalla tesi che "[s]imulatio autem est aliquid simile re vel verbo tanquam re facere alicui enti reali vel mentali", Campanella parla di simulazione *imitativa*, alla quale ricorrono tutti gli artefici, che "faciunt res similes ideis a rebus sumptis", e soprattutto Dio, l'artefice primo che "res omnes creat faciens suae ideae similes"; *comparativa*, che è impiegata da coloro "qui significant rem aliquam per aliam rem similem, ut poeta, dum metaphoras facit"; *ingannevole*, nella quale interviene il mendacio e che si verifica quando simuliamo qualche cosa "ut ostendamus simulacrum esse rem veram, vel facimus significare quod non est". Dovuta insomma alla confusione volontaria tra simulacro e verità o alla discrepanza (altrettanto volontaria) tra significato e realtà, la simulazione ingannevole raggiunge per Campanella il proprio *climax* negativo nell'ipocrisia, in cui egli vede notoriamente una delle tre radici di "tutti i mali del mondo" (le altre due essendo la tirannide e i sofismi) (Campanella 1977, 113) e che ben si attaglia a colui il quale "habitu, opere et voce sanctitatem se habere fingit, quam non habet" (Campanella 1978, 76-78).

Ora, quest'ultima frase mi permette di fare una seconda precisazione e affrontare il problema della "simulata stultitia" da una prospettiva più pertinente, riprendendo e articolando meglio il discorso circa la distanza che esiste al riguardo tra Campanella e Machiavelli. Tale affermazione, che può essere facilmente letta come una stoccata polemica all'indirizzo di alcuni confratelli e correligionari, è infatti la spia di una differenza irriducibile tra i due, tale perciò da fare ulteriore chiarezza sui tratti distintivi della postura campanelliana. In precedenza, ho richiamato l'attenzione sulla cornice tutta politica in cui si inseriscono le parole del Segretario fiorentino su Bruto, nonché il suo invito a seguirne l'esempio. Ciò è dovuto al fatto che *Discorsi* III 2 riflette una profonda convinzione machiavelliana, ossia l'idea che la politica sia per così dire un gioco (spesso pericoloso) di apparenze, una danza (a tratti macabra) di ombre e immagini, proiettate all'esterno al fine di realizzare quei due obiettivi che, *mutatis mutandis*, accendono da sempre la lotta politica: la conquista del potere e la sua conservazione. Bruto fu in grado di conseguire il suo scopo, l'uccisione di Tarquinio il Superbo, proprio perché seppe muoversi con grande abilità e ferrea determinazione sul terreno delle sembianze, sfruttandolo al massimo e a proprio vantaggio. Ed è per questo che Machiavelli lo considera un esempio insuperato di prudenza – parola chiave del vocabolario politico rinascimentale; quella stessa prudenza che non può non contraddistinguere il principe, al quale Machiavelli, nel famoso (e famigerato) capitolo XVIII del *Principe*, impartisce infatti un insegnamento relativo alla necessità delle apparenze e alla loro utilità politica. Richiamandosi a quanto detto nel capitolo XV (cf. Machiavelli 1997, 159-160), il Segretario fiorentino offre ai lettori un brano celebre, fra i più noti e discussi in sede interpretativa, che tanta parte ha avuto nella storia della sua plurisecolare (e postuma) sfortuna:

A uno principe adunque non è necessario avere in fatto le soprascritte qualità, ma è bene necessario parere di averle; anzi ardirò di dire questo: che, avendole e osservandole sempre, sono dannose, e, parendo di averle, sono utili; come parere piatoso, fedele, umano, intero, religioso, ed essere: ma stare in modo edificato con lo animo che, bisognando non essere, tu possa e sappia diventare il contrario. (Ivi, 166)

E subito dopo ribadisce:

Debbe adunque uno principe avere gran cura che non gli esca mai di bocca cosa che non sia piena delle soprascritte cinque qualità; e paia, a udirlo e vederlo, tutto pietà, tutto fede, tutto integrità, tutto umanità, tutto religione: e non è cosa più necessaria a parere di avere, che questa ultima qualità. (Ibid.)

Come si vede, il campo della simulazione è per Machiavelli ben più ampio di quello coperto dalla pazzia; esso è in effetti tanto vasto da comprendere le buone qualità che il principe – secondo una lunga tradizione di pensiero, ampiamente influente nella prima età moderna – deve possedere o sforzarsi di possedere realmente. Sotto questo profilo, la "simulata stultitia" di Bruto è commendevole nella misura in cui conferma la validità di una regola generale, che sembra ignorare eccezioni di sorta e si applica anche alla sfera delle virtù, sottratte perciò da Machiavelli alla dimensione normativa del dover essere e consegnate a quella, dinamica e cangiante, dell'apparire. In modo ben diverso si pone il problema per Campanella. Rispetto al Segretario fiorentino, il frate calabrese restringe la sfera d'influenza della pratica simulatoria e del ricorso alla finzione, che devono arrestarsi sulla soglia della religione e della virtù. Questo restringimento emerge con chiarezza nel succitato passo della *Theologia*, in cui Campanella stigmatizza l'atteggiamento ipocrita di colui che, tanto con le parole e le azioni quanto con l'abito, finge di avere una santità che non ha. Una conclusione simile è raggiunta anche nell'*Ethica*, dove tuttavia il filosofo amplia il raggio della propria argomentazione includendovi il riferimento alla virtù. Egli precisa infatti che l'uomo, quando nasconde i propri vizi, non può spacciarsi (a fatti o a parole) per santo e virtuoso; tra le parti in cui si divide la veracità vi è la "[s]implicitas in ostensionibus", alla quale si oppone l'ipocrisia, che è descritta per mezzo del seguente precetto: "qualis enim est homo, debet se ostendere; aut si tegit propria vitia, non debet se venditare pro sancto et virtuoso, verbis vel factis" (Campanella 2011, 96, corsivo mio). La dissimulazione dei vizi deve per Campanella essere tenuta distinta e separata dalla simulazione della santità e delle virtù, nel senso che l'esercizio della prima non giustifica o legittima quello della seconda, che, oltre a essere censurabile sul piano morale, si rivela pericoloso sotto il profilo ontologico e politico-sociale, conducendo sia a quell'autoannichilimento di cui ho fatto menzione nel secondo paragrafo (cf. *supra*, 2s., nota 4), sia all'uccisione degli uomini buoni e virtuosi. Emblematici al riguardo sono i primi otto versi del sonetto *Parallelo del proprio e comune amore*, che recitano: "Questo amor singular fa l'uomo inerte, / ma a forza, s'e' vuol vivere, si finge / saggio, buon, valoroso: talché in sfinge / se stesso annicchiando alfin converte / (pene di onor, di voci e d'òr covertel!). / Poi gelosia nell'altrui virtù pingel / i proprii biasmi, e lo sferza e lo spinge / ad ingiurie e rovine e pene aperte" (Campanella 1977, 116). Il percorso che conduce dalla finzione delle virtù alla distruzione di sé e degli altri, descritto da Campanella nell'*Esposizione*, ha origine dall'eccesso di amor proprio, reo di spingere gli esseri umani (consci del fatto che "le virtù [...] conservan l'uomo") a fingersi "almeno virtuosi"; e "questo fingersi quel che non siamo", conclude il filosofo agitando un tema ricorrente nella letteratura della dis/simulazione (Fintoni 1996, 186), "è un annichilamento di quel che siamo, assai penoso". La sofferenza

derivante dall'annientamento ontologico arreca sì benefici materiali, essendo "coverta d'onori falsi, d'adulazione e da ricchezze di fortuna, ne' principi più che in altri", ma prelude in realtà alla rovina individuale e collettiva, frutto amaro della gelosia scaturita dal confronto fra i "proprii biasmi" e le "altrui virtù". Coloro che simulano di essere virtuosi, dopo essersi accorti che i "veri virtuosi son come testimoni della falsa virtù loro, entrano in gelosia di Stato, e vengono ad uccider e ingiuriar le genti buone, e insidiarle, e rovinare quelle e sé e la repubblica" (Campanella 1977, 116).

6. Mendacio officioso e "simulata stultitia"

Alla luce di quanto detto nel paragrafo precedente, la differenza fra la posizione machiavelliana e quella campanelliana sul problema della simulazione è alquanto chiara: il Segretario fiorentino sottolinea con forza la necessità politica della simulazione delle (buone) qualità e i suoi effetti benefici ai fini del mantenimento del potere, in conformità all'idea che tra essere, dover essere e apparire non possa e non debba esserci sempre una piena corrispondenza; il frate calabrese rimarca con pari forza che la simulazione della virtù da parte dei principi apre una prospettiva catastrofica, per usare una espressione gramsciana,^[13] poiché risulta rovinosa tanto per i singoli simulatori quanto per il corpo politico nel suo insieme, in coerenza con la tesi che la dimensione dell'apparire debba sempre essere un riflesso fedele, una ostensione di quella dell'essere. Da ciò ne consegue che la "simulata stultitia" di Bruto rappresenta per Machiavelli, come detto, la conferma particolare di una regola generale, mentre sembra costituire in Campanella l'eccezione a una regola diversa ma altrettanto generale. Come spiegare allora questa eccezionalità? Si tratta di una proiezione sul piano teorico di una esperienza autobiografica, se non addirittura del tentativo di giustificare in sede filosofica una decisione personale, maturata in un frangente drammatico e decisivo? Oppure trova la propria ragion d'essere nello spazio più ampio della riflessione campanelliana? Credo che una risposta plausibile non possa non tenere in considerazione i due corni della questione: se da un lato Campanella difende la scelta di Davide, Solone e Bruto al fine di rivendicare la legittimità della propria scelta (cf. Fintoni 1998, 301s.), come suggerito dall'*Esposizione* al sonetto *Di se stesso, quando, ecc.*; dall'altro lato, tale difesa non va disgiunta, anzi è sorretta da serie ragioni teoriche, iscrivendosi nell'alveo delle considerazioni sul mendacio, in particolare su quello che Campanella definisce "mendacium officiosum". Già sappiamo che per l'autore il mendacio, se considerato nel suo effetto, si divide in pernicioso, giocoso e appunto officioso. Resta ora da vedere in che cosa consistano queste tre tipologie, prendendo in esame, ancora una volta, quanto detto dall'autore nel decimo libro della *Theologia*.

Il mendacio pernicioso presuppone la violazione delle promesse compiute e può essere proferito contro Dio o il prossimo. Il primo caso si verifica per Campanella quando qualcuno viola le promesse fatte a Dio, comportandosi alla stessa maniera di Lutero e Giuliano l'Apostata, che ripudiarono la fede professata. Il secondo caso ha invece luogo quando qualcuno, negando o comunque non mantenendo le promesse fatte, arreca danno al prossimo "in vita aut fama aut pecunia". E in merito a ciò Campanella compie un'affermazione tanto icastica da risultare lapidaria – "Absque enim fide respublica statim corrui" –, che possiede un certo sapore antimachiavelliano^[14] e d'altronde è ampiamente condivisa e ripetuta da molti pensatori cinque-seicenteschi (non da ultimo Giordano Bruno nello *Spaccio de la bestia trionfante*).^[15] Al contrario di quello pernicioso, il

mendacio scherzoso mira a procurare piacere pronunciando falsità innocue, come se un analfabeta dicesse per gioco di essere un grande astrologo e un uomo faceto si spacciasse ironicamente per un bambino o per un monaco. Ben più complesso e delicato è il caso del mendacio officioso, che si ha quando qualcuno mente in vista del proprio o altrui beneficio. Consapevole di muoversi su un terreno teorico sdruciolevole, concernente l'ammissibilità o meno di una forma specifica di menzogna, Campanella cerca di mettersi in sicurezza compiendo due operazioni: in primo luogo, si ripara dietro la trincea dei riferimenti biblici, precisando che la Sacra Scrittura non considera mai colpa questo tipo di mendacio e ricordando, fra le altre vicende veterotestamentarie, quella di Giuditta, lodata "quod mentita est Holoferni pro salute popoli" (Campanella 1978, 82-85); in secondo luogo, inquadra il problema della colpevolezza del mendacio officioso in quello più generale della peccaminosità di ogni mendacio, offrendo una chiave di lettura ispirata a prudenza e cautela, anche se riecheggia in sostanza quanto asserito prima nell'*Epilogo magno* e poi nella *Rhetorica* e nell'*Ethica* – dove si legge che "alii concedunt" un mendacio del genere nella misura in cui è volto non a trarre in inganno, bensì a giovare oppure a ingannare colui che merita di essere ingannato ("quoniam non fit animo fallendi, sed iuvandi; immo etiam si fallendi eum qui meretur falli") (Campanella 2011, 99; cf. *supra*). Ingaggiando un corpo a corpo con la tesi agostiniana che il mendacio è "peccatum vel mortale, cum contra Deum aut proximum fit, vel veniale, ut iocose aut officiose profertur", alla quale oppone la testimonianza di altri Padri della Chiesa, l'autore osserva infatti che coloro i quali mentono officiosamente intendono significare il falso non di per sé, ma in vista di un altro fine (quale ad esempio la conservazione della vita e la salvezza della patria). Ed è in questo contesto teorico che Campanella associa implicitamente il mendacio officioso alla simulazione di Davide, Solone e Bruto, scegliendo di ricorrere all'uso dell'avverbio "officiose" per qualificarla: "Item David [...] coram Achis rege Getheo officiose simulat insaniam, ut mortem effugeret, sicut et Solon in senatu atheniensi et Brutus Romae pro libertate" (Campanella 1978, 87s., 92).

Penso non sia azzardato concludere, sulla scorta di questo brano, che la posizione campanelliana sulla "simulata stultitia" del console romano – e degli altri due personaggi storici – si presenta sotto luci diverse a seconda della prospettiva adottata: se giudicata in base alla norma etica che prescrive la "[s]implicitas in ostensionibus" e dunque la simmetria tra essere e apparire, assume i caratteri dell'eccezionalità; se valutata invece attraverso il filtro delle osservazioni sul mendacio officioso, perde questi caratteri e si afferma come conseguenza logica e coerente delle stesse. D'altronde, non va dimenticato un particolare importante, al quale ho già fatto accenno e voglio dedicare le battute finali del saggio: tali osservazioni appartengono al nucleo di idee che, elaborato negli scritti giovanili, finirà per accompagnare l'intera parabola speculativa di Campanella, contribuendo sia a modellare il suo rapporto con le *auctoritates* classiche e patristiche, sia a precisare meglio alcuni aspetti della sua riflessione, compresa la tesi circa la perniciosità della simulazione delle virtù. Esemplare in proposito è la *Quaestio secunda contra politicam Aristotelis*, dove l'autore applica all'ambito della politica la massima espressa dal verso "Bello è il mentir, se a far gran bene si truova" (Campanella 1977, 169). Egli esamina infatti i due modi di conservazione della tirannide descritti da Aristotele nel quinto libro della *Politica*, vale a dire le arti tiranniche e la "simulationem regii status", la quale prevede appunto che il tiranno finga, fra le altre cose, di essere alieno dalla crudeltà, degno di venerazione "per virtutes veras, vel simulatas", sobrio, ani-

mato da forte zelo religioso, etc. Il giudizio su queste finzioni dipende per Campanella dagli obiettivi perseguiti: se finalizzate a ingannare il popolo "in aliis negotiis ad sui utilitatem", in maniera tale che l'inganno nuoccia agli ingannati, sono dei mali e pertengono all'ipocrisia, "qua nihil magis damnat Dominus Iesus Christus in principibus et Phariseis"; tuttavia, se nascono da un inganno officioso, volto a far sì che il popolo riverisca il principe e ami il suo governo, non disdegni l'obbedienza e non si scandalizzi, "non sunt malae hypocritae", perché l'ipocrita è colui che "simulat, ut possit impune malefacere, non qui tegit vitia, ne alii scandalizentur" (Campanella 2013, 682s., 689). Insomma, Campanella sembra suggerire che la simulazione delle virtù regali è moralmente e politicamente ammissibile quando nega sé stessa risolvendosi nella dissimulazione dei vizi tirannici, che scandalizzano il popolo e minano alle fondamenta il dovere di obbedienza dei sudditi nei confronti del principe. Anche in questo caso, l'articolarsi della riflessione campanelliana dipende dal punto di vista scelto: *ex parte principis*, la pratica dis/simulatoria, se adottata officiosamente, può fungere da dispositivo teso alla conservazione della struttura verticale e gerarchica del potere, andando ad alimentare quei sentimenti di riverenza e amore che sono la migliore garanzia del patto di obbedienza; *ex parte populi*, la veracità morale e il rifiuto del vericidio assicurano l'esistenza del corpo sociale, tutelandolo dai rischi connessi alla mancanza e all'eccesso di trasparenza tra i suoi membri.

How to cite | Come citare:

Panichi, Alessio (2019), "'Bello è il mentir, se a far gran bene si truova'. Verità, menzogna e simulazione negli scritti di Tommaso Campanella." In *lettere aperte* vol. 6, 9-23. [permalink: <https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-62019/428>]

Bibliografia

- Addante, Luca (2004), "Campanella e Machiavelli: indagine su un caso di dissimulazione." In *Studi storici* vol. 45, 725-750.
- (2018), *Tommaso Campanella. Il filosofo immaginato, interpretato, falsato*. Roma-Bari: Laterza.
- Aricò, Denise (1988), "Anatomie della 'dissimulazione' barocca." In *Intersezioni* vol. 8, no. 3, 565-576.
- Barthas, Jérémie (2010), "Un giardino, due congiure: gli Orti Oricellari." In *Atlante della letteratura italiana*, ed. S. Luzzatto, G. Pedullà, I. Dalle origini al Rinascimento, ed. A. De Vincentiis. Torino: Einaudi, 694-701.
- Biondi, Albano (1974), "La giustificazione della simulazione nel Cinquecento." In *Eresia e riforma nell'Italia del Cinquecento*. Firenze-Chicago: Sansoni-The Newberry Library, 7-68.
- Bisi, Monica (2011), *Il velo di Alceste. Metafora, dissimulazione e verità nell'opera di Emanuele Tesauro*. Pisa: ETS.
- Bodei, Remo (1991), *Geometria delle passioni*. Milano: Feltrinelli.
- Bruno, Giordano (2000), *Spaccio de la bestia trionfante*. In *Dialoghi filosofici italiani*, ed. Michele Ciliberto. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Buck, August (1991), *Studien zu Humanismus und Renaissance. Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1981-1990*, ed. Bodo Guthmüller, Karl Kohnt, Oskar Roth. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Campanella, Tommaso (1939), *Epilogo magno (Fisiologia italiana)*. Testo italiano inedito con le varianti dei codici e delle edizioni latine, ed. Carmelo Ottaviano. Roma: Reale Accademia d'Italia.

- (1954), *Rhetorica*. In *Tutte le opere di Tommaso Campanella*, ed. Luigi Firpo, vol. 1, *Scritti letterari*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- (1977), *Scelta d'alcune poesie filosofiche*. In *Opere letterarie*, ed. L. Bolzoni. Torino: Utet.
- (1978), *Delle virtù e dei vizi in particolare. Theologicorum liber x*, testo critico e traduzione, ed. R. Amerio, t. 2. Roma, Centro Internazionale di Studi Umanistici: Edizioni Rinascimento.
- (2007), *Sintagma dei miei libri e sul corretto metodo di apprendere. De libris propriis et recta ratione studentis syntagma*, ed. Germana Ernst, con una nota iconografica di E. Canone. Pisa-Roma: Fabrizio Serra.
- (2011), *Ethica. Quaestiones super ethicam*, ed. G. Ernst, in collaborazione con O. Catanorchi. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- (2013), *Quaestio secunda contra politicam Aristotelis*. In *Tre questioni politiche contro Aristotele*, ed. G. Ernst, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore.
- Cantimori, Delio (1939), *Eretici italiani del Cinquecento. Ricerche storiche*. Firenze: Sansoni.
- Cardini Franco (1989 ed.), *La menzogna*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Cavaillé, Jean-Pierre (2002), "Dis/simulations." In *Religion, morale et politique au XVII^e siècle*, ed. Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Machon et Torquato Accetto. Paris: H. Champion.
- Cerbu, Thomas (1994), "Dissimulation on Display. The Feint of Power in Campanella's *Scelta*." In *The Play of the Self*, ed. R. Bogue, M.I. Spariosu. Albany: State University of New York Press, 203-219.
- Ciliberto, Michele (1987), "La dissimulazione e la politica come opera d'arte." In *Rinascita* vol. 32, 15 agosto, 19-20.
- De Mattei, Rodolfo (1969), "Il problema della liceità del mendacio." In *Dal premachiavellismo all'antimachiavellismo*. Firenze: Sansoni, 15-24.
- Ernst, Germana (2005), "La figura del tiranno in Campanella." In *Colloquium philosophicum* vol 8-9, 65-75.
- Fasano Guarini, Elena (1996), "Congiure 'contro alla patria' e 'congiure contro ad uno principe' nell'opera di Niccolò Machiavelli." In *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, ed. Y.-M. Bercé, E. Fasano Guarini. Roma: École française de Rome, 9-53.
- Fintoni, Monica (1996), "Impostura e profezia nelle poesie filosofiche di Tommaso Campanella." In *Bruniana & Campanelliana* vol. 2, 179-184.
- (1998) "'Folle all'occhio mortal del basso mondo': menzogna e annichilazione in Tommaso Campanella." In *Bruniana & Campanelliana* vol. 2, 301-312.
- Fiorato, Adelin-Charles (1995), "Simulation/Dissimulation." In *Le Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours*, ed. A. Montandon, Paris: Seuil, 801-845.
- Firpo, Massimo (2016), *Juan de Valdés e la riforma nell'Italia del Cinquecento*. Roma-Bari: Laterza.
- Gilbert, Felix (1949), "Bernardo Rucellai and the Orti Oricellari: A Study on the Origin of Modern Political Thought." In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* vol. 12, 101-131. [<https://doi.org/10.2307/750259>]
- Ginzburg, Carlo (1970), *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del '500*, Torino: Einaudi.
- Gombay, André (1994), "Les déboirs de la vérité. Mensonge et dissimulation au XVII^e siècle." In *Oeuvres et critiques* vol 19, no. 1, 25-30.
- Gramsci, Antonio (1975), *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, ed. V. Gerratana, Torino: Einaudi.
- Machiavelli, Niccolò (1997), *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*. In *Opere*, vol. 1, ed. C. Vivanti. Torino: Einaudi-Gallimard.
- (1997), *Il Principe*. In *Opere*, vol. 1, ed. C. Vivanti. Torino: Einaudi-Gallimard.
- Mortara Garavelli, Bice (1995), *Ricognizioni. Retorica, grammatica, analisi di testi*. Napoli: Morano.
- Nigro, Salvatore Silvano (1992 ed.), *Elogio della menzogna*. Palermo: Sellerio.

- (1997), "Usi della pazienza." In Accetto, Torquato, *Della dissimulazione onesta*, ed. Salvatore Silvano Nigro, Torino, Einaudi, xxviii-xxx.
- Pirillo, D. (2014), "Machiavelli Niccolò." In *Giordano Bruno. Parole concetti immagini*, direzione scientifica M. Ciliberto. Pisa-Firenze: Scuola Normale Superiore-Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, vol. 2, 1128-1130.
- Raimondi, Ezio (1987), *Il mondo della metafora. Il Seicento letterario italiano*. Bologna: Cusl, 231-265.
- Ravazzoli, Flavia (1991), *Il testo perpetuo. Studi sui moventi retorici del linguaggio*. Milano: Bompiani, 215-227.
- Rotondò, Antonio (1967), "Atteggiamenti della vita morale italiana del Cinquecento. La pratica nicodemitica." In *Rivista Storica Italiana* vol. 79, 991-1030.
- Senellart, Michel (1997), "Simuler et dissimuler: l'art machiavélien d'être secret à la Renaissance." In *Historie et secret à la Renaissance*, ed. F. Laroque. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 99-106.
- Snyder, John Robert (1994), "Appunti sulla politica e l'estetica della dissimulazione tra Cinque e Seicento." In *Cheiron* vol. 11, no. 22, 23-43.
- (2009), *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press
- Strauss, Leo (1952), *Persecution and the Art of Writing*, Chicago: University of Chicago Press.
- Turchetti, Mario (2001), *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Presses universitaires de France.
- Villari, Rosario (1987), *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*. Roma-Bari: Laterza.
- (2010), *Politica barocca. Inquietudini, mutamento e prudenza*. Roma-Bari: Laterza.
- Vivanti, Corrado (1997), *Introduzione*. In Niccolò Machiavelli, *Opere*, cit., LXIV-LXIX.
- Zagorin, Perez (1990), *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution, and Conformity in Early Modern Europe*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- (1996), "The Historical Significance of Lying and Dissimulation." In *Social Research* vol. 63, no. 3, 863-912. [<https://doi.org/10.4159/harvard.9780674866379>]
- Zinato, Emanuele (2005 ed.), *La scienza dissimulata nel Seicento*. Napoli: Liguori.

Note

- [1] Cf. Rotondò (1967), Ginzburg (1970), Biondi (1974). Si veda inoltre Firpo (2016).
- [2] Cf. Villari (1987), Cavaillé (2002).
- [3] La letteratura secondaria sull'argomento è notoriamente vasta, per cui non è certo possibile (e opportuno) darne conto in questa sede. Si veda però, oltre ai lavori citati nelle note precedenti e successive, Zagorin (1990), Buck (1991), Fiorato (1995), Senellart (1997), Zinato (2005), Snyder (2009), Bisi (2011).
- [4] Sul ruolo che tale pratica ebbe nella vita e nella cultura politiche del tempo è d'obbligo il rimando a R. Villari (1987, 3-48, in particolare 17-29). Per un inquadramento generale si legga id. (2010). Cf. inoltre Ciliberto (1987), Raimondi (1987, 231-265), Aricò (1988, 565-575), Bodei (1991, 144-146), Snyder (1994, 23-43).
- [5] In merito all'uso retorico del silenzio cf. almeno F. Ravazzoli (1991, 215-227), Mortara Garavelli (1995, 65-78), Nigro (1997, xxviii-xxx). Per quanto riguarda il rapporto tra simulazione, dissimulazione e intertestualità, anche in riferimento ad alcune delle tematiche qui affrontate, si veda il bel saggio di Addante (2004, 725-750).
- [6] Fra i numerosi contributi al riguardo cf. innanzitutto De Mattei (1969, 15-24). Cf. inoltre Cardini (1989), S.S. Nigro (1992), Gombay (1994, 25-30), Zagorin (1996, 863-912).

- [7] Per la riflessione campanelliana sulla liceità del mendacio si veda Fintoni (1996, 179-184), ead. (1998, 301-312), Addante (2018, 104-107). Cf. inoltre Cerbu (1994, 203-219). Va segnalato che Cerbu ignora il fatto che Campanella abiurò *de vehementi* il 30 ottobre 1595 e cade così in un sostanziale fraintendimento della simulazione della pazzia, interpretata come uno stratagemma che "might have been warranted to survive torture" (Cerbu 1994, 205).
- [8] Una considerazione analoga ricorre nel nono capitolo dell'*Ethica*, dove tuttavia Campanella pone maggior enfasi sul rapporto del mendace con sé stesso, sul fatto cioè che il mendace mira non alla verità di sé e a quella divina, bensì a un utile che, oltre a essere breve e falso, gli è estraneo. In questo modo, Campanella prepara il terreno per l'identificazione della menzogna con l'autoannichilimento, che risulta infatti maggiormente comprensibile (e giustificata sul piano teorico) rispetto a quanto detto nell'*Epilogo magno* (cf. Campanella 2011, 96s.): "Opposita his vitia sunt, mendacium veracitati, quo contra mentem itur, dicendo quod non est in animo, et negando quod est, sciens volensque causa fallendi. Signum infelicissimi spiritus, impuri, fuliginosi, qui nec prout sunt sapit res, nec prout sapit enunciat; nec ad veritatem sui esse, et divinam, cuius exemplari conformari debet, inspicit, sed breve falsumque utile, extraneum sibi; unde seipsum annihilat dicendo quod non est in mente, et sic reducendo suum esse ad suum non esse". Cf. inoltre M. Fintoni (1998, 302).
- [9] Che una conclusione del genere sia motivata anche dall'esperienza personale trova conferma nel sonetto autobiografico *Di se stesso, quando, ecc.*, in cui Campanella ricorda appunto che "Bruto e Solon furor finto coperse, / e Davide, temendo il re geteo"; Campanella (1977, 229). Su questo sonetto si veda Fintoni (1996, 180-182); Ead. (1998, 309s.). Cf. inoltre Campanella (2011, 98), dove si legge che "Si David, Solon, Brutusque insaniam non simulassent, laude mirae prudentiae caruissent".
- [10] Su questo tema è d'obbligo il rimando a Fasano Guarini (1996, 9-53).
- [11] Sugli Orti Oricellari si veda almeno Gilbert (1949, 101-131), Barthas (2010, 694-701). Sulla loro frequentazione da parte di Machiavelli cf. Vivanti (1997, LXIV-LXIX).
- [12] Una lotta condivisa e combattuta da Campanella, che non perde occasione per denunciare le nefandezze della tirannia. Cf. al riguardo Turchetti (2001, 501-506), Ernst (2005, 65-76).
- [13] L'espressione ricorre, come noto, nell'ambito della riflessione gramsciana sul cesarismo e sta a indicare la prospettiva che nessuna delle due forze in lotta, vista "l'esistenza di un equilibrio organico", esca vincitrice dal conflitto. Cf. Gramsci (1975, 1619-1622, Q 13 § 27).
- [14] Penso ovviamente al brano di apertura del già ricordato capitolo xviii del Principe; cf. N. Machiavelli (1977, 165).
- [15] Cf. Bruno (2000, 619): "Vedete a che è ridotto il mondo, per esser messo in consuetudine e proverbio che per regnare non si osserva fede; oltre: "a gl'infideli et eretici non si osserva fede"; appresso: "si franga la fede a chi la rompe". Or che sarà se questo si mette in pratica da tutti?". Il rapporto fra Bruno e Machiavelli è un altro tema ampiamente dibattuto in sede storiografica; si veda per brevità (e per la relativa bibliografia) Pirillo (2014, 1128-1130).

Un'introduzione alla poesia di Primo Levi

Lorenzo Marchese (L'Aquila)

L'articolo è un'introduzione complessiva alla poesia di Primo Levi dal 1945 al 1987. Nella prima parte, si propone di studiare la poesia di Levi come produzione autonoma rispetto alla prosa e di seguirne l'evoluzione pluridecennale, tenendo conto delle circostanze dietro la composizione delle singole poesie e analizzando temi, linguaggi e contraddizioni della poetica di Levi. Dopo alcune considerazioni dedicate alla datazione controversa di alcuni componimenti negli anni Settanta, si propone di distinguere la scrittura in versi di Levi in due segmenti temporali: dal 1945 al 1975 (anno di pubblicazione dell'Osteria di Brema) e dal 1978 al 1987. Si presenta poi un'analisi delle modalità di citazione e traduzione nei versi. Chiude l'articolo un percorso tematico su un argomento che attraversa tutta l'opera in versi: la storia del rapporto con Auschwitz.

The essay is an overall introduction to Primo Levi's poetry (1945-1987). In the first part, it is proposed to study Levi's poetry as an independent work of art, yet taking into account the writing process of each poem and exploring subjects, forms of expressions and contradictions in Levi's poetics. After some remarks about the controversial dating of some poems in 1970s, it is proposed to separate Levi's poetry into two time periods: from 1945 to 1975 (release date of the book L'osteria di Brema) and from 1978 to 1987. The essay contains a close reading of the peculiar modes of quoting and translating in Levi's poetry. A thematic itinerary about one of the strongest issues in Levi's poetry across four decades (his evolving relation with the lager experience) concludes the article.

Darkness
above all things
the Sun
makes
rise

(Geoffrey Hill, *A Prayer to the Sun*, 1968)

1. Levi poeta: storia di un fraintendimento

Levi è stato un testimone, narratore, saggista, divulgatore scientifico e traduttore: e insieme, per tutta la sua vita adulta, un poeta. Se si esclude la giovanile *Crescenzo* datata al febbraio 1943^[1], ha iniziato poco dopo il suo ritorno da Auschwitz, scrivendo nel dicembre 1945 la poesia *Buna*. Da lì, ha scritto ventisette poesie fino alla pubblicazione della silloge *L'osteria di Brema* (uscita per le edizioni "All'insegna del pesce d'oro" di Vanni Scheiwiller nel 1975, e anticipata soltanto da una *plaque* non venale del 1970, circolata fra amici e parenti). Da questo libro ha escluso una poesia dedicata alla moglie (*11 febbraio 1946*) che viene reintegrata nella seconda raccolta in versi di Levi, intitolata *Ad ora incerta* e uscita per Garzanti nel 1984. Vi sono inserite, oltre alle poesie edite nell'*Osteria di Brema* (che non aveva avuto alcun successo alla pubblicazione, con grande dispiacere di Levi) trentaquattro nuove poesie, in larga parte già pubblicate su quotidiani ("La Stampa" per lo più) e riviste, più dieci traduzioni libere da Heine e da un anonimo scozzese del Seicento. Dopo la morte di Levi, sono state raccolte e pubblicate altre venti poesie, in larga parte già edite sulla "Stampa", che si trovano già nel secondo volume delle *Opere* (Einaudi, 1988) col titolo *Altre poesie*, e poi sono state pubblicate nelle edizioni delle *Opere complete* a cura di Marco Belpoliti col titolo descrittivo e non autoriale *Altri versi* (due volumi per Einaudi, 1997; poi ristampate e ampliate in tre volumi nel biennio 2016-2018)^[2].

Della sua produzione poetica si leggono, solitamente, due testi celebri, *Shemà* e *Alzarsi*, messi rispettivamente a epigrafe dei suoi primi due lavori lunghi in prosa *Se questo è un uomo* (1947, poi ristampato da Einaudi nel 1958) e *La tregua* (1963); pochi altri che alludono all'esperienza concentrazionaria; le poesie più accessibili e comunicative degli anni Settanta e Ottanta sugli animali, le piante, i personaggi storici (come *Huayna Capac*, *Agave*, *L'elefante*, *Aracne*). Ciò che sembra ancora mancare è un'interpretazione della poesia di Levi come sistema espressivo coerente e stratificato che analizzi complessivamente una produzione piuttosto scarna, ma mai interrotta: ottantadue poesie, escluse le traduzioni, in più di quarant'anni, con distanze anche lunghe fra un testo e l'altro (caso estremo: fra *Il canto del corvo (II)* del 1953 e la successiva *Erano cento* del 1959 passano sei anni).

È pur vero che la poesia di Levi, di solito apprezzata dai lettori comuni proprio per la sua facilità apparente, non ha inizialmente colpito gli specialisti italiani della poesia contemporanea, pur con qualche eccezione illustre negli anni Ottanta (Raboni, Fortini, Segre). La generale indifferenza su Levi poeta, parallela a quella per Levi scrittore *in toto* (che durò almeno fino ai primi anni Ottanta in Italia e all'estero e termina con il successo della traduzione inglese del *Sistema periodico* per Schocken Books del 1984) è stata attenuata dalle letture notevoli compiute in Italia in anni recenti da Acocella (2009), Febbraro (2011), Zinato (2015) (per fare solo alcuni nomi in una bibliografia ormai impossibile da padroneggiare per intero), che hanno rivelato, attraverso campionature e approcci divergenti, i risvolti meno decifrabili in una poesia che non inviterebbe ad approfondimenti mirati, letterale e disarmante come appare.

Un fraintendimento comune nasce dalla poesia di Levi come un blocco unico, in cui gli stessi temi, linguaggi e modi d'espressione tornerebbero invariati nel giro di quarant'anni. Chiunque troverebbe assurdo considerare il Montale degli *Ossi di seppia* (1925) uguale a quello di *Satura* (1971), o valutare allo stesso modo *Sirio* (1929) e *Viaggio d'inverno* (1971) di Attilio Bertolucci. Per Levi, mi sembra, si tende a essere più sbrigativi. L'equivoco interpretativo (leggere con le stesse lenti critiche poesie lontane decenni fra loro) è agevolato dal fatto che solitamente leggiamo Levi poeta dal volume *Ad ora incerta*, che racchiude tutta la sua produzione poetica fino al 1984. Senza volerlo, nel lettore finisce per realizzarsi un accorciamento prospettico che non gli fa tenere conto delle diversissime circostanze biografiche e letterarie in cui si trovava la persona che ha scritto, poniamo, *Il tramonto di Fòssoli* (7 febbraio 1946), *Huayna Capac* (8 dicembre 1978) e *Un topo* (15 gennaio 1983). Pure, le differenze sono sostanziali: è proprio Levi che ci invita a individuarle nel momento in cui data *tutte* le sue poesie. Come ha notato Marco Belpoliti nelle *Note ai testi* di *Ad ora incerta*, è "un elemento molto importante dettato da un desiderio di precisione, ma soprattutto dalla volontà di imprimere uno stigma temporale al suo lavoro poetico, di legarlo a eventi della propria storia" (II, 1816).

Ogni poesia di Levi reca in calce un'indicazione del tempo in cui è stata composta (per le poesie fino al 1975, di cui ben poche escono in prima versione sulla carta stampata) o pubblicata (per le poesie dopo il 1975, che escono quasi tutte in una prima versione sui giornali). Un gesto simile accomuna due evidenze che molto di rado convivono: il legame velato fra l'autobiografia e la produzione poetica, in particolare quella fino agli anni Settanta (cf. Rosato 1997), inscindibile dal racconto del ritorno difficoltoso a una vita normale dopo Auschwitz; il manifestarsi saltuario di un'ispirazione discontinua e diseguale, anche se mai interrotta (dal 1978 in poi, quando le poesie di Levi iniziano a comparire regolarmente sui giornali, l'occasione prevale spesso sugli accenti

personali). Lo stessi Levi insiste sull'aspetto episodico della sua poesia nella prefazione a *Ad ora incerta*, nascondendo l'inaffidabilità delle date.

Almeno in un caso, infatti, Levi ha spostato la data di composizione dei suoi versi. Nel carteggio fra Levi e Vanni Scheiwiller che precede la pubblicazione dell'*Osteria di Brema* (conservato al Centro Apice di Milano)^[3], Levi invia, oltre alle ventitre poesie della *plaque* del 1970 (da *Crescenzago* a *Lilit*), altre quattro poesie: *Nel principio*, *Via Cigna*, *Le stelle nere* e *Congedo*. Nella nota in calce a *Le stelle nere* in *Ad ora incerta*, Levi rimanda a un articolo uscito su "Scientific American" del dicembre 1974^[4], ma la poesia è datata al 30 novembre 1974. Nel carteggio con Scheiwiller Levi precisa che *Le stelle nere* è successiva a *Congedo*, la poesia che appunto chiude *L'osteria di Brema* ed è datata 28 dicembre 1974, ma ha scelto di retrocedere *Le stelle nere* per far restare *Congedo* l'ultima poesia della raccolta, permettendo allo studioso di farsi una domanda capziosa, ma non inutile: perché Levi non ha retrodatato la poesia a un giorno qualsiasi del mese di dicembre prima del 28, cosa che gli avrebbe permesso di non cadere in contraddizione? Voleva farci notare l'incongruenza e sottolineare che il suo piccolo canzoniere non va preso per una *tranche de vie* o un taccuino sentimentale, ma obbedisce alle esigenze architettoniche di un libro di poesia vero e proprio (mentre la *plaque* non aveva i segni di tanta accuratezza)? Benché l'ipotesi dell'errore nella data delle *Stelle nere* risulti tutto sommato plausibile e più economica, a partire dall'incongruenza si può ampliare il ragionamento: se Levi, almeno in un caso di cui abbiamo prova, sposta le date a suo arbitrio, ne consegue che esse non sono da prendere per oro colato e sono sottomesse a un debole ma pur esistente principio architettonico complessivo. Levi pensa le sue poesie come componenti di un libro, dotato di una struttura e di una progressione interne. Nulla vieta, in linea di principio, di pensare che tante altre date in *Ad ora incerta* non coincidano con l'effettivo momento di composizione delle liriche.

Chiusa questa parentesi, la mia proposta teorica, tenendo conto degli studi critici che mi hanno preceduto, riguarda soprattutto la storicizzazione della poesia di Levi e la necessità di creare dei presupposti per una sua lettura integrale. Bisognerebbe considerare almeno di alcuni principi complessivi e dei dati fondamentali della storia editoriale dell'autore, in modo da orientarsi nella sua produzione dividendola in due tempi ben distinti:

- 1) Primo tempo: dagli esordi alla pubblicazione dell'*Osteria di Brema* (1945-1975)
- 2) Secondo tempo: dal 1975 al 1987 (con in mezzo la pubblicazione per Garzanti di *Ad ora incerta*, 1984).

La divisione è per forza di cose sommaria. Isoliamo il primo tempo: fra le poesie "concise e sanguinose" (come vengono definite in *Il sistema periodico*) che vanno dal dicembre 1945 (*Buna*) all'agosto 1953 (*Il canto del corvo (II)*), e le poesie dal 1959 (*Erano cento*) al 1974 (*Le stelle nere* e *Congedo*), passano moltissime differenze causate, prima che dall'evoluzione dello stile, dal cambiamento di contesto. Né potrebbe essere diversamente: le poesie fino ad *Avigliana* (datata 28 giugno 1946) risentono della vicinanza temporale all'esperienza del *lager* e delle difficilissime circostanze personali in cui Levi si trovava a vivere (il capitolo *Cromo* in *Il sistema periodico* è a questo riguardo una guida essenziale per spiegare Levi con Levi: non mi pare casuale che Levi insista con Scheiwiller per far uscire *L'osteria di Brema*, pieno di spunti oscuri in mancanza di chiarimenti autobiografici, pochissimo tempo dopo *Il sistema periodico*). Non raramente le poesie nascono a

grappoli, da un'occasione storica (*Per Adolf Eichmann* e *L'ultima epifania*, rispettivamente datate 20 luglio e 20 novembre 1960, seguono da vicino la notizia della cattura di Eichmann da parte del Mossad, vicino Buenos Aires, l'11 maggio 1960) o da una lettura (il filone astronomico di tre poesie, ispirato dalla già detta lettura della rivista "Scientific American"), offrendo al lettore alcune brevi sequenze di poesie, compatte per temi e ispirazione. A complicare il quadro, come già accennato, periodi di (relativamente) grande prolificità si alternano ad anni di silenzio.

Per il secondo tempo, in cui comunque, rispetto al primo, la produzione poetica appare più abbondante e più omogenea nel suo essere divulgativa e d'occasione (con poche significative eccezioni che verificherò nel corso di questo breve scritto), si può fare un discorso simile. A dire il vero la data di partenza che ho indicato, il 1975, è puramente funzionale alla divisione schematica: andrebbe spostata al 23 maggio 1978, data della comparsa su "La Stampa" di *Plinio* (a sua volta primo elemento di un micro-filone storico che include *La bambina di Pompei* e *Huayna Capac*).

In questo insieme eterogeneo, è possibile individuare una serie precisa di temi biografici (l'esperienza in *lager*, il bisogno di trovare una compagna e uno scopo una volta tornato dalla guerra, l'immobilità e l'arrivo della vecchiaia), iconografie (le scoperte astronomiche degli anni Settanta, la zoologia, la botanica), personaggi (pescati dalla storia recente, dalla tradizione scientifico-letteraria italiana, dalla Bibbia) e linguaggi (l'apostrofe, il discorso camuffato in prima persona, l'ammonimento etico ai lettori). Impossibile descriverli tutti qui: servirebbe una storia completa della poesia di Levi in cui, all'interno dei due tempi, si possano catalogare spunti e occasioni secondo l'auspicio formulato da Fortini, uno dei primi critici della poesia di Levi^[5]. Mi limito a individuare un filone, quello autobiografico della percezione dell'esperienza in *lager* attraverso i decenni, percorrendo in parallelo una cronologia dagli esordi alla composizione dei *Sommersi e i salvati*. Prima di cominciare, trovo però utile sciogliere l'equivoco della chiarezza, inscindibile dal carattere di inattualità di solito attribuito (non in senso positivo) all'opera in versi di Levi.

Le poesie di Levi danno a chiunque abbia qualche nozione di poesia moderna un curioso senso di anacronismo: non somigliano a nessuna corrente della poesia italiana dagli anni Quaranta agli anni Ottanta (neanche a quelle con cui in apparenza ha più contatti, come la poesia neorealista). Il motivo è che sono semplici, estremamente comunicative, a volte apertamente didascaliche, e il più delle volte appaiono, per il gusto di un lettore moderno abituato all'idea della poesia come linguaggio dell'oscurità, dell'iper-densità semantica, dell'inconsapevolezza (secondo il senso comune del genere, il poeta è *parlato* e spesso non sa ciò che scrive), piuttosto piatte e malriuscite. Levi stesso, nella nota che apre *Ad ora incerta*, dichiara la sua sostanziale estraneità alla poesia contemporanea: "conosco male le teorie della poetica, leggo poca poesia altrui, non credo alla sacertà dell'arte, e neppure credo che questi miei versi siano eccellenti"^[6]. Eppure, se la poesia di Levi è parzialmente anacronistica, non per questo è priva di una sua densità di significato, di motivi d'interesse per specialisti della poesia contemporanea, estimatori di Levi in prosa e lettori comuni. Per capirlo, bisogna fare alcune precisazioni storiche, sempre tenendo presente che Levi è un poeta pre-moderno nella lingua e nello stile: non c'è una disparità evidente fra ciò che il poeta comunica e ciò che si limita a evocare o richiamare indirettamente. Come Levi precisa nel cappello introduttivo a *Fuga di morte*, non a caso parlando di poesia, "scrivere è un trasmettere" (II, 211)^[7] e bisogna rendere il più chiaro possibile il messaggio che si vuole consegnare ai lettori: a noi il compito di individuare le molte ombre che, inevitabilmente, una luce tanto forte crea^[8].

2. Il primo tempo: 1945-1975

Nel primo tempo, la poesia di Levi è un'attività sporadica e ristretta, coerente con l'esiguità della produzione in prosa fino alla fine degli anni Cinquanta: poche poesie, non d'occasione e pubblicate quasi solo in volume. Risente dell'esperienza in *lager* e del faticoso tentativo di tornare alla vita di tutti i giorni, di trovare un lavoro e una compagna per la vita: alcune poesie parlano in modo cifrato dell'amore con la moglie Lucia Morpurgo, a cui *Ad ora incerta* è dedicato (un fatto unico: nelle opere di Levi non compaiono dediche). È insomma una poesia fortemente autobiografica e, viste le circostanze della vita di Levi nell'immediato dopoguerra, anche tragica. Mancano i tratti comici, i passaggi divulgativi, i pacati discorsi in maschera e d'occasione che affollano il secondo tempo della poesia di Levi. Negli ultimi dieci anni di vita Levi descrive animali, piante e personaggi storici con le tecniche dell'immedesimazione, dell'antropomorfizzazione e della descrizione "da vicino", in modi non distanti da certi articoli dell'*Altrui mestiere* (*La giraffa dello zoo*, *Il gabbiano di Chivasso*) scrive poesie basate su giochi linguistici (*Il primo atlante*), riflette sul proprio lavoro (*Un mestiere*, *L'opera*, *Alla musa*) racconta episodi dalla scienza e dalla Bibbia in un meccanismo d'intrattenimento intelligente e limitato (*Casa Galvani*, *Sansone*, *Dalila*), insomma scrive con una limpidezza che sfocia naturalmente nel passatempo pedagogico; nell'immediato dopoguerra non c'era ancora nulla, o quasi, di tutto ciò.

Fra il 1945 e il 1975 Levi parla quasi sempre in prima persona, senza troppi distanziamenti, in una prospettiva così personale da risultare talvolta oscura non per densità di linguaggio e complessità di stile, ma per mancanza di esplicitazione dei riferimenti e dei dati di realtà. In *25 febbraio 1944* non ci sono riferimenti alla destinataria (Vanda Maestro, compagna durante la lotta partigiana e la prigionia nel campo italiano di Fòssoli, mai più tornata da Birkenau) ed è difficile capire le implicazioni biografiche della desolazione espressa da Levi. Le biografie di Carole Angier (*The Double Bond. Primo Levi. A Biography*) e Ian Thomson (*Primo Levi: A Life*)^[9] aiutano a metterla a fuoco e infatti a tutt'oggi sono ancora i testi critici che più diffusamente affrontano la poesia di Levi – benché i risultati non siano sempre esaltanti nel loro ricondurre a una corrispondenza uno-a-uno poesie e momenti della biografia (soprattutto Angier. Proviamo a prendere la poesia più celebre di Levi, quella che, siamo abituati a pensare, non ha bisogno di presentazioni o commenti:

Voi che vivete sicuri
Nelle vostre tiepide case
Voi che trovate tornando a sera
Il cibo caldo e visi amici:
Considerate se questo è un uomo
Che lavora nel fango
Che non conosce pace
Che lotta per mezzo pane
Che muore per un sì o per un no.
Considerate se questa è una donna
Senza capelli e senza nome
Senza più forza di ricordare
Vuoti gli occhi e freddo il grembo
Come una rana d'inverno.
Meditate che questo è stato:
Vi comando queste parole.
Scolpitele nel vostro cuore

Stando in casa andando per via,
Coricandovi alzandovi;
Ripetetele ai vostri figli.
O vi si sfaccia la casa,
La malattia vi impedisca,
I vostri nati torcano il viso da voi. (II, 685)

È difficile rendersene conto per via del legame ormai insolubile con *Se questo è un uomo* e il discorso sui campi nazisti, ma in *Shemà* non c'è un solo riferimento concreto ad Auschwitz: non c'è nulla, se consideriamo per assurdo un lettore completamente ignaro della scrittura di Levi, che ci rimandi al *lager*. Auschwitz è l'atmosfera in cui i personaggi sono immersi, troppo vicina per essere messa a fuoco: è il retroterra di una, secondo le parole di Levi, "interpretazione blasfema di una preghiera yiddish" (III, 298) che volutamente rovescia la forma originaria del salmo. Questo infatti era il titolo della lirica alla sua prima pubblicazione nel settimanale "L'amico del popolo", il 31 maggio 1947, assieme al quinto capitolo conclusivo di *Se questo è un uomo* (cf. Scarpa 2016). È una maledizione biblica indirizzata a tutti coloro che non hanno vissuto quell'esperienza (in primo luogo i tedeschi; cf. Mengoni [2017], 415-495), volta a sottolineare l'obbligo morale dell'ascolto, senza il quale non ci si può definire esseri umani. Del resto, a dare credito a una valutazione molto successiva, in un'intervista televisiva del 1984 con Lùcia Borgia, Levi dice chiaramente che il titolo *Se questo è un uomo*, desunto da un verso della poesia, "allude non soltanto al prigioniero, ma anche al suo custode" (III, 537).

Anche quando Levi fa parlare gli animali nelle poesie dell'*Osteria di Brema*, mette il discorso fra virgolette, osservando la scena "dall'esterno", e non gioca a impersonarli secondo il procedimento consueto di mimesi animalistica in prima persona del "secondo tempo" (la prima è *Aracne* del 29 ottobre 1981). Nella poesia *Il canto del corvo (I)* (1946), Levi non si serve del corvo per descriverne con tono scientifico i comportamenti, ma lo usa come allegoria maligna e, grazie all'uso delle virgolette e del discorso diretto, ci fa capire che non lo sta impersonando. Anche questa poesia, in apparenza un esercizio mimetico, è radicata in una prima persona che combacia con l'autore ed è distinta dall'animale. Il corvo è un avversario: è stato letto come allegoria della depressione di cui Levi soffrì a lungo e l'ipotesi sembra convincente, se constatiamo che l'unica altra poesia "in due tempi" di Levi, *Scacchi (I e II)*, parla allo stesso modo di un nemico oscuro e invincibile (un avversario a scacchi, appunto), che non si riesce a sconfiggere.

"Sono venuto di molto lontano
Per portare mala novella.
Ho superato la montagna,
Ho forato la nuvola bassa
[...]
Per portarti la nuova trista
Che ti tolga la gioia del sonno,
Che ti corrompa il pane e il vino,
Che ti sieda ogni sera nel cuore".
Così cantava turpe danzando
Di là dal vetro, sopra la neve.
Come tacque, guardo maligno,
Segnò col becco il suolo in croce
E tese aperte le ali nere. (II, 684, vv. 1-4, 14-18)

La trasformazione dello stile di Levi, da tragico ed esclusivo a comico e d'occasione, può sorprendere meno se consideriamo che, a partire da *Plinio* (23 maggio 1978: a tre anni dall'uscita dell'*Osteria di Brema*) le sue poesie compaiono regolarmente sui giornali prima di finire raccolte nel volume, e non sporadicamente, com'era stato per *Shemà* (*Salmo* in rivista) e *Buna* (comparsa col primo titolo esplicativo di *Buna lager* in "L'amico del popolo", 26, 22 giugno 1946, con piccole differenze nell'impaginazione delle strofe)^[10]. Anche per questo motivo la sua produzione diventa plurale, disordinata, molto meno legata alla disperazione autobiografica della poesia fino al 1975. Nei versi fino agli anni Settanta, invece, ricorrono toni cupi, figure e paesaggi senza colori (l'immagine del sole che tramonta, a indicare la fine della speranza, dell'amore, della vita, è ricorrente), incubi e spezzoni brucianti sull'esperienza in presa diretta del *lager*.

Quando si riferisce ad Auschwitz Levi non parla quasi mai al passato, come se quell'esperienza non volesse allontanarsi del tutto. In un caso adotta, con una scelta unica in tutta la sua opera, tonalità allucinatorie per descrivere una situazione di estremo realismo. Sto parlando di *Buna*, la prima poesia a essere composta, in una data in cui Levi è già tornato a Torino – se, naturalmente, scegliamo di dare pieno credito alla datazione apposta da Levi nel volume *L'osteria di Brema*, che è precedente di sei mesi alla data d'uscita della prima versione nel settimanale "L'amico del popolo". Il "clivaggio memoriale"^[11] di cui si è parlato per *Se questo è un uomo*, vale a dire la prospettiva sfasata dall'oscillazione fra il presente narrativo del *lager* e il presente "di pace" successivo, da cui il narratore racconta, è lampante già qui. L'atmosfera è volutamente deformata, come testimonia il messaggio infernale e solenne propagato dalle sirene:

Piedi piagati e terra maledetta,
Lunga la schiera nei grigi mattini.
Fuma la Buna dai mille camini,
Un giorno come ogni giorno ci aspetta.
Terribili nell'alba le sirene:
"Voi moltitudini dai visi spenti,
Sull'orrore monotono del fango
È nato un altro giorno di dolore".
Compagno stanco ti vedo nel cuore,
Ti leggo gli occhi compagno dolente.
Hai dentro il petto freddo fame niente
Hai rotto dentro l'ultimo valore.
Compagno grigio fosti un uomo forte,
Una donna ti camminava al fianco.
Compagno vuoto che non hai più nome,
Un deserto che non hai più pianto,
Così povero che non hai più male,
Così stanco che non hai più spavento,
Uomo spento che fosti un uomo forte:
Se ancora ci trovassimo davanti
Lassù nel dolce mondo sotto il sole,
Con quale viso ci staremmo a fronte? (II, 681)

In questa poesia compaiono *in nuce* alcuni dei tratti che contraddistinguono tutto il primo tempo della poesia di Levi. Appare evidente il tono autobiografico e sgomento, che fa parlare il poeta come se fosse ancora immerso ad Auschwitz, senza speranza di sopravvivere. Il verso "Se ancora ci trovassimo davanti ..." è un riflesso della "risibile ipotesi" dei prigionieri (I, 46) che in *Se questo*

è un uomo sognano in *lager* di scappare e tornare alle loro case. Ma il periodo ipotetico dell'irrealtà in *Buna* è reso più straniante dal fatto che Levi, ormai tornato alla vita civile, si esprime come se la realtà ordinaria fosse una fantasia irrealizzabile, appartenente al passato, e il *lager* l'unica verità tangibile (un nucleo che sarà sviluppato nell'ultima pagina di un'opera successiva: *La tregua*). Inoltre c'è una certa mancanza di riferimenti: a parte la denotazione della *Buna*, come facciamo a capire dove ci troviamo? Nella versione sul giornale, infatti, c'era un titolo illustrativo come *Buna lager*. La soppressione dei riferimenti va a favore di uno sfogo ricco di ripetizioni liriche ("Compagno", "Così"), disperato e piuttosto astratto. È tutta una serie di aspetti che inducono a mettere in discussione l'immagine invalsa della poesia di Levi come chiara, didascalica e comunicativa in blocco. Certamente è anche questo, ma soprattutto nel secondo tempo, e comunque non sempre: le poesie dell'*Osteria di Brema* invitano il lettore a ripensare il rapporto di Levi con l'oscurità, uno dei temi di più lungo corso negli studi critici su Levi. Quella a cui lo scrittore è notoriamente avverso è l'inaccessibilità gratuita e fine a se stessa del gioco verbale e del linguaggio sacerdotale, usato politicamente per relegare il lettore in una posizione d'inferiorità. Ciò non significa tuttavia che Levi propugni uno stile didascalico, o che rigetti la difficoltà espressiva *in toto*: ne è un esempio il confronto, suggerito da lui stesso, con il poeta di lingua tedesca Paul Celan. Almeno fino a una certa fase, in verità non c'è aperta contrapposizione fra i due poeti: anzi, Levi esprime per il primo Celan vicinanza e affinità sotterranea. In *Dello scrivere oscuro*, articolo pubblicato l'11 dicembre 1976 su "La Stampa", Levi parla per *Fuga di morte* di Celan di "cruda lucidità", con toni d'ammirazione che, invece, non riserva all'ultima sua produzione, giudicata incomprensibile:

L'oscurità di Celan non è disprezzo del lettore né insufficienza espressiva né pigro abbandono ai flussi dell'inconscio: è veramente un riflesso dell'oscurità del destino suo e della sua generazione, e si va addensando sempre più intorno al lettore, stringendolo come in una morsa di ferro e di gelo. (II, 842)

A sottolineare la vicinanza, nel cappello introduttivo alla stessa poesia, inclusa nell'antologia personale *La ricerca delle radici* del 1981, Levi aggiunge, con argomenti che usa anche per la propria poesia nella prefazione di *Ad ora incerta* (la necessità fisiologica; lo sfogo personale, eventualmente incomprensibile al di fuori di una cerchia ristretta; *Fuga di morte* portata in sé come "un innesto"):

Scrivere è un trasmettere; che dire se il messaggio è cifrato e nessuno conosce la chiave? Si può rispondere che trasmettere quel certo messaggio, e in quel modo specifico, era necessario all'autore, anche se inutile al resto del mondo. Penso che sia questo il caso di Paul Celan, poeta ebreo tedesco, sulle cui spalle si è accumulato peso su peso, dolore su dolore, fino al suo suicidio a cinquant'anni nel 1970. Sono riuscito a penetrare il senso di poche fra le sue liriche; fa eccezione questa *Fuga di morte*. Leggo che Celan l'ha ripudiata, non la considerava la sua poesia più tipica; non mi importa, la porto in me come un innesto. (II, 211)

Su questa linea, il linguaggio poetico del primo tempo di Levi può essere letto come una comunicazione per molti aspetti "privata": mentre riflette sui limiti della trasmissione di un dolore privato in un discorso su Celan, Levi sta commentando obliquamente il proprio modo di scrivere versi. In *Congedo*, la poesia che chiude *L'osteria di Brema*, Levi ci indica con autoironia dimessa, che i versi che abbiamo appena letto sono *nebbich*, cioè in yiddish "sciocchi", e anche "fatti per essere letti da cinque o sette lettori". La diminuzione non è solo un artificio retorico, come quello dei "venticinque lettori" manzoniani, ma nasconde la volontà di indicare ai lettori una corretta

modalità di lettura di versi non così lineari e facili da intendere all'altezza degli anni Settanta – quando su Levi il lettore comune non aveva la relativa abbondanza di informazioni di cui oggi dispone.

Due strumenti contraddistinguono questa fase dello stile poetico di Levi, insieme alle costanti finora individuate – la peculiare oscurità, il modo tragico, la concentrazione autobiografica. Anzi-tutto, un ricorso importante alle citazioni letterarie, usate sempre per intensificare i toni cupi dell'insieme. I dantismi: negli ultimi versi di *Buna* c'è un riferimento obliquo a Dante, *Inferno* VI, vv. 88-90, e all'episodio del goloso Ciaccio, che non serve a creare una cortina grottesca intorno all'episodio, né ha funzioni ironiche: è proprio un rinforzo tragicizzante, che esaspera per contrasto l'atmosfera "infernale" dell'ambiente (Ciaccio, peccatore di gola, contro i deportati che muoiono di fame). Nei primi anni, c'è un uso frequente delle citazioni in questo senso; in *25 febbraio 1944* la destinataria è "disfatta" dalla morte, come in *Inferno*, III, v. 57; nel *Canto del corvo* (II), l'Eliot degli *Hollow Men* è ripreso nel verso "Non con un urto, ma con un silenzio". Se prendiamo *Il tramonto di Fòssoli*, è il *Carpe* V di Catullo a essere usato in questo modo:

Io so cosa vuol dire non tornare.
A traverso il filo spinato
Ho visto il sole scendere e morire;
Ho sentito lacerarmi la carne
Le parole del vecchio poeta:
"Possono i soli cadere e tornare:
A noi, quando la breve luce è spenta,
Una notte infinita è da dormire". (II, 691)

L'immagine del sole che tramonta, presente in molte poesie (*25 febbraio 1944*, *Approdo*, *Erano cento*, *Approdo*), è una figura ricorrente di segno negativo. Solo una volta c'è per contrasto, in *11 febbraio 1946*, dedicata alla moglie: "Un uomo una donna sotto il sole". È consequenziale che questa poesia, di tono celebrativo e tutta incentrata sulla necessità inesorabile della sopravvivenza ("Sono tornato perché c'eri tu"), nell'*Osteria di Brema* non compaia: sarebbe parsa una stonatura, contraddicendo il messaggio ctonio e sconsolato del resto della raccolta, ossessivamente presa da pochi temi, per nulla svagata. Persino poesie apparentemente divertite come *Un altro lunedì* (1946) lo ribadiscono: i richiami danteschi sono numerosi nell'elenco giocoso gracchiato dall'altoparlante (dalla figura di Minosse a *Tanto gentile e tanto onesta pare* nell'ultimo verso). Mentre concorrono a creare un'atmosfera surreale, indicano però anche un'altalena evidente fra euforia e angoscia. Il gioco dell'elenco è controbilanciato dal riferimento infernale e dal messaggio degli altoparlanti: due elementi che, nella struttura dell'*Osteria di Brema*, rimandano subito all'atmosfera di *Buna* e creano un cortocircuito notevole. La citazione, fino al 1975, è subito riconoscibile (le note di Levi, per precisare le fonti, compaiono oltre tutto solo in *Ad ora incerta*), spesso tipograficamente separata, solenne. Fa riferimento a un canone ristretto dai forti echi personali e funge da segnale per identificare l'innalzamento tragico e personale della voce – non a caso, in poesie pacate, malinconiche o illustrative come *Avigliana* e *La strega* non ce n'è traccia. Nel secondo tempo della poesia di Levi, sia chiaro, le citazioni ci sono ancora e in gran numero, ma s'inseriscono in operazioni più piane e scorrevoli di *mash-up* (*Pasqua*) e gioco linguistico, lasciando il posto a un linguaggio più sostenuto, espositivo, talvolta esortativo (*Un mestiere*), che

contiene rare esclamazioni idiomatiche in yiddish (*Pio*) e capovolgimenti parodici solo in apparenza rimandanti al latino libresco (*Un topo*)^[12].

Ma ogni volta la citazione esplicita da alcuni testi-chiave (Dante, Eliot, Coleridge, Catullo, Shakespeare, Villon in *Nel principio*), ricompare nelle poesie che rievocano, più o meno direttamente, la memoria del *lager*, come in *Fuga, Il superstite, Schiera bruna*. Quando Levi cita e fa parlare gli altri, in questi casi, il suo discorso si fa, controintuitivamente, più personale, fino a diventare insostenibile. Quasi sempre queste poesie, nell'apice del discorso, sono bipartite: nella clausola, dove si tocca di solito il picco della tensione poetica, le citazioni prendono il campo, come se Levi avesse una sua ritrosia ad alzare il tono con parole originali. Dopo tutto, non dovrebbe stupire: il capitolo più famoso e pieno di *pathos* di *Se questo è un uomo* è una (dislocata e intermittente) parafrasi con commento di versi altrui – *Il canto di Ulisse*.

Qualcosa di analogo, circa il paradosso di un discorso intimo per interposta persona, vale per lo strumento della traduzione, usata nell'*Osteria di Brema* quale strumento obliquo di una creatività originale. Levi propone traduzioni e variazioni sugli originali di alcuni autori (Rilke in *Da R. M. Rilke*, Heine in *Approdo*) scartando decisamente dalla lettera del testo, nel caso di Heine ribaltando l'originale di partenza (*Die Nordsee*), per veicolare messaggi slegati dalle fonti di partenza. A differenza che nelle *Traduzioni* di *Ad ora incerta*, definite "piuttosto divertimenti che opere professionali" ma tutto sommato contigue ai modelli, nel primo tempo della sua poesia Levi mischia scrittura propria e testi altrui creando innesti originali: una scelta che dopo il 1975 tornerà solo nelle poesie che rimandano alle esperienze autobiografiche della deportazione. Questo è il passo della lirica di Heine che Levi, si presume, traduce:

Felice l'uomo che ha raggiunto il porto
e ha lasciato dietro sé mari e tempeste
e adesso siede al caldo e confortevole
nella buona taverna dell'osteria di Brema.
Ah, come il mondo è affascinante e piacevole
nel riflesso di un buon bicchiere di vino!
Com'è dolce, questo microcosmo instabile
che versa il sole nel mio cuore alterato! (Heine 2003, 227s.)

Questa invece è la versione di Levi, datata al 10 settembre 1964. Gli elementi principali ritornano tutti (il sole, l'osteria di Brema, la pace, il porto raggiunto), ma vengono capovolti nel segno di una negatività estrema:

Felice l'uomo che ha raggiunto il porto,
Che lascia dietro sé mari e tempeste,
I cui sogni sono morti o mai nati;
E siede e beve all'osteria di Brema,
Presso al camino, ed ha buona pace.
Felice l'uomo come una fiamma spenta,
Felice l'uomo come sabbia d'estuario,
Che ha deposto il carico e si è tersa la fronte
E riposa al margine del cammino.
Non teme né spera né aspetta,
Ma guarda fisso il sole che tramonta. (II, 702)

Non richiede un grande sforzo interpretativo riconoscere in questo uomo "felice" un ritratto da fuori del *Muselmann*, per com'è sintetizzato in molte occasioni da Levi stesso. Prendiamo un celebre passo di *Se questo è un uomo* che sembra esprimere, con diverso piglio argomentativo, concetti simili a proposito di chi è stato annientato dalla prigionia in Auschwitz:

La loro vita è breve ma il loro numero è sterminato; sono loro, i Musulmänner, i sommersi, il nerbo del campo; loro, la massa anonima, continuamente rinnovata e sempre identica, dei non-uomini che marciano e faticano in silenzio, spenta in loro la scintilla divina, già troppo vuoti per soffrire veramente. Si esita a chiamarli vivi: si esita a chiamar morte la loro morte, davanti a cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla.

Essi popolano la mia memoria della loro presenza senza volto, e se potessi racchiudere in una immagine tutto il male del nostro tempo, sceglierei questa immagine, che mi è familiare: un uomo scarno, dalla fronte china e dalle spalle curve, sul cui volto e nei cui occhi non si possa leggere traccia di pensiero. (I, 209)

Mi sembra a margine che, in sintonia col principio di sinistra identificazione che regge *L'osteria di Brema*, Levi includa in *Approdo* anche se stesso all'interno della popolazione sommersa. La poesia di Levi rivela dunque la sua importanza perché esprime, con meno complessità ma con più forza retorica e coerenza, l'identificazione coi morti in *lager* e l'urgenza espressiva che muteranno nelle sequenze migliori del secondo tempo della poesia di Levi: quelle in cui si passa dalla condivisione dello stato dei sommersi alla condizione scomoda e ingiustificata di salvato; in cui all'angoscia e al radicamento in un'atmosfera di morte subentra il senso di colpa, che sorge fin dai primi anni Sessanta nelle vesti di "un dolore nuovo e più vasto, prima sepolto e relegato ai margini della coscienza da altri più urgenti dolori" (così in *La tregua*, I, 312).

Il tramonto di Fòssoli inizia con un'affermazione che suonerebbe strana al raziocinio del Levi prosatore: "Io so cosa vuol dire non tornare". L'identificazione coi compagni non sopravvissuti è oscillante, ma mai compiuta con tale chiarezza nel coevo *Se questo è un uomo*. Come ha notato Maria Anna Mariani, l'equazione fra sé e i compagni morti nel libro d'esordio di Levi è proposta, ma mai portata fino in fondo:

[...] è la sua esperienza di potenziale sommerso, e l'esperienza di tutti i sommersi, di coloro che non sono tornati per raccontare, che qui prende forma. Dando voce a questo noi Levi stabilisce un'equazione tra la sua esistenza e quella dei morti compagni e ci mostra cosa voleva dire sopravvivere, disumanamente e impersonalmente, nel lager. (Mariani 2018, 38)

Per l'ultimo Levi "Io so cosa vuol dire non tornare" è un'affermazione mostruosa, inaccettabile sul piano etico e conoscitivo. *I sommersi e i salvati* (1986) si sviluppa nella consapevolezza paradossale che raccontare l'esperienza del *lager* nel modo più completo (trattando anche l'annientamento fisico e morale, che era uno degli obiettivi dell'organizzazione) è possibile solo a chi è stato annientato. Scrivere di Auschwitz è anche, all'altezza degli anni Ottanta, un compromesso da privilegiati. Levi lo rimarca in alcuni passaggi di particolare sconforto:

Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso "per conto di terzi", il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte. (II, 1196)

3. Il secondo tempo: 1975-1987

Dunque la poesia di Levi, anche se può essere considerata di livello diseguale dai lettori di oggi, ha un pregio irrinunciabile: isola e sintetizza alcuni temi, permettendo di tracciarne l'evoluzione in maniera più semplice rispetto alla prosa. Fino alla fine degli anni Quaranta, Levi s'identifica parzialmente coi morti in *lager*, ci parla da una prospettiva che è ancora radicata, in parte, nei campi, racconta del tentativo frustrato e faticoso di tornare a una vita normale avendo vissuto pochissimo tempo prima un'esperienza traumatica, in modo diretto (*Lunedì*, *Avigliana*, *Un altro lunedì*) o con metafore immediate, come quando descrive un ghiacciaio che dorme sonni inquieti ed è costretto all'immobilità, occhieggiando a se stesso (*Il ghiacciaio*). La lontananza temporale da Auschwitz non coincide con il suo totale superamento: man mano che gli anni passano, l'identificazione si attenua, e assieme alla distanza subentra il senso di colpa per aver subito la persecuzione ed essere sopravvissuto. È già evidente in alcuni passi della *Tregua* la "natura insanabile dell'offesa". A liberazione di Auschwitz appena avvenuta, l'urgenza di sopravvivere cede il passo a un sentimento più sfaccettato e velenoso:

[...] nessuno mai ha potuto meglio di noi cogliere la natura insanabile dell'offesa, che dilaga come un contagio. È stolto pensar che la giustizia umana la estingua. Essa è una inesauribile fonte di male: spezza il corpo e l'anima dei sommersi, li spegne e li rende abietti; risale come infamia negli oppressori, si perpetua come odio nei superstiti, e pullula in mille modi, contro la stessa volontà di tutti, come sete di vendetta, come cedimento morale, come negazione, come stanchezza, come rinuncia. (I, 310)

È in questo giro di anni, come ha scoperto Luzzatto, che Levi evoca per la prima volta un paragone con il Vecchio marinaio dell'omonima *Ballata* di Coleridge proponendo il titolo *Upon a Painted Ocean* per l'edizione inglese della *Tregua*^[13]: la figura di un superstite condannato a raccontare la propria storia spettrale compare nelle pagine autobiografiche del *Sistema periodico* e dà il titolo a *Ad ora incerta*. Non è secondario che un autore superstite del *lager* s'identifichi con un uomo che ha condannato i suoi compagni alla morte dopo aver compiuto un crimine: è appunto il sintomo del fatto che, a circa quindici anni dal ritorno a casa, la direzione della sua scrittura sta avendo uno scarto evidente. *Erano cento*, datata 1° marzo 1959, descrive una situazione mutata rispetto alle poesie "concise e sanguinose" degli anni Quaranta. Dei fantasmi fissano un uomo e, a poco a poco, si stringono attorno a lui (come evidenzia l'incipit "in cerchio" del finale):

Erano cento uomini in arme.
Quando il sole sorse nel cielo,
Tutti fecero un passo avanti.
Ore passarono, senza suono:
Le loro palpebre non battevano.
Quando suonarono le campane,
Tutti mossero un passo avanti.
Così passò il giorno, e fu sera,
Ma quando fiori in cielo la prima stella,
Tutti insieme, fecero un passo avanti.
"Indietro, via di qui, fantasmi immondi:
Ritornate alla vostra vecchia notte";
Ma nessuno rispose, e invece,
Tutti in cerchio, fecero un passo avanti. (II, 699)

Rispetto alle poesie precedenti, cambia la posizione del protagonista rispetto all'ambiente che descrive: accerchiato dagli uomini le cui palpebre "non battevano", non è più uno di loro – non ha nemmeno il diritto della prima persona. Non sappiamo nulla di lui, tranne che è accerchiato e perseguitato dai fantasmi: quindi non è un sommerso come loro, nemmeno "potenziale", ma a tutti gli effetti un salvato, che deve scontare la pena di esserlo per il resto della sua vita. Ecco tornare, assieme, i segnali del modo tragico della poesia di Levi: il sole che, tramontando, segnala l'arrivo di una dimensione ctonia e spaventosa, la dimensione cupa e gotica, almeno un'eco letteraria da riconoscere con facilità. Dietro le apparizioni non c'è Coleridge, come forse potremmo aspettarci, ma l'ombra di *Macbeth*: come il fantasma di Banquo, ucciso dai sicari di Macbeth perché egli mantenga il potere, i "cento" hanno lo sguardo vuoto e fisso ("Thou hast no speculation in those eyes / Which thou dost glare with!", Atto III, scena 4, vv. 95s.)^[14] e non rivolgono parola al protagonista della poesia, che dal canto suo reagisce riecheggiando le parole del re di Scozia ("Hence, horrible shadow!", Atto III, scena 4, v. 106). La differenza di contesto nel riuso intertestuale è palese: "immondi" è un *hapax* nella poesia di Levi, e il sospetto della citazione viene subito al lettore di lungo corso, che sa che la poesia di Levi può essere composta e ordinata, ma non è praticamente mai aulica o libresca. Se ci si pensa, il paragone alluso sorprende: il protagonista anonimo di Levi, che possiamo considerare una proiezione autobiografica del sopravvissuto innocente, tormentato dal ricordo dei compagni morti, è messo in parallelo con un assassino^[15]. Non mancano altri prestiti: nel primo verso di *Fuga* del 12 gennaio 1984 ("Roccia e sabbia e non acqua") è un'esplicita traduzione da *The Waste Land* di Eliot, come d'altronde indicato in nota sin dall'edizione 1984 di *Ad ora incerta*. Eppure Levi, lo abbiamo visto per quanto riguarda l'atto di datare le sue poesie, sa depistare il suo lettore: come non aveva indicato il re di Scozia fra le fonti di *Erano cento* e aveva ommesso Dante dai riferimenti continui delle sue citazioni, così in *Fuga* non indica la chiara ascendenza macbethiana di un uomo che, lo si scopre nei versi finali con uno "svelamento" già applicato in *Erano cento*, si lava mani sporche di sangue, perseguitato da una minaccia oscura. La purezza inseguita in *Fuga*, negata da un misterioso delitto che macchia indelebilmente, non può non rievocare l'esortazione di Lady Macbeth al marito "Go get some water / And wash this filthy witness from your hand" (Atto II, scena 2, vv. 47s.), o anche della colpevolezza di Lady Macbeth nel finale della tragedia, quando cerca di lavare macchie di sangue che non vanno via, create dalla sua allucinazione (Atto V, scena 1, vv. 21-49).

Levi non gioca mai a carte scoperte col lettore: anche le sue note ai testi, come le sue traduzioni, sono più musicali che filologiche, e devono essere prese con il beneficio del dubbio riservato ai grandi scrittori che, è risaputo, non rivelano mai tutte le loro fonti. Ciò che conta è capire che quando Levi cita, anche dove omette un rimando puntuale, vuole presentare al lettore alcuni modelli letterari precisi che servono a rafforzare (o a contraddire) il messaggio esplicito delle proprie parole "non di secondo grado". Se insistiamo sull'intertestualità di *Erano cento* c'è d'altra parte, senza troppo forzare, un riferimento labile alla *Spigolatrice di Sapri* (1858) di Luigi Mercantini, un famoso canto risorgimentale che sembra qui riecheggiato soprattutto nell'incipit proverbiale ("Eran trecento, eran giovani e forti / e sono morti!") e nella curiosa vicinanza delle situazioni – la spigolatrice guarda morire i soldati caduti durante l'omonima spedizione, senza poter intervenire per salvarli. Quanto a lungo si potrebbe insistere nelle riprese intertestuali, senza cadere nell'errore accademico di proiettare le proprie conoscenze erudite sulle (presunte) intenzioni dell'autore studiato?

Nella migliore poesia di Levi convivono due certezze contrastanti, una di superficie e una nascosta: il personaggio autobiografico è innocente (perché è sopravvissuto ed è stato vittima, non carnefice), ma in una dimensione profonda e notturna sa di essere colpevole (citazioni, atmosfere e parallelismi dicono che è *lui* ad aver causato quelle morti). Non è un caso che in *Il superstite* (1984), una delle poesie più note del secondo tempo, la struttura bipartita (terza persona nella prima metà, discorso diretto nella seconda) e i versi centrali di *Erano cento* tornino alla stessa altezza metrica. E ricompare il tema – un violento chiaroscuro di innocenza dichiarata e ammissione di colpa:

Since then, at an uncertain hour,
Dopo di allora, ad ora incerta,
Quella pena ritorna,
E se non trova chi lo ascolti
Gli brucia il petto nel cuore.
Rivede i visi dei suoi compagni
Lividi nella prima luce,
Grigi di polvere di cemento,
Indistinti per nebbia,
Tinti di morte nei sonni inquieti:
A notte menano le mascelle
Sotto la mora greve dei sogni
Masticando una rapa che non c'è.
"Indietro, via di qui, gente sommersa,
Andate. Non ho soppiantato nessuno,
Non ho usurpato il pane di nessuno,
Nessuno è morto in vece mia. Nessuno.
Ritornate alla vostra nebbia.
Non è mia colpa se vivo e respiro
E mangio e bevo e dormo e vesto panni". (II, 737)

Lo shakespeariano "fantasmi immondi" è rimpiazzato da un "gente sommersa" che rimanda subito al contesto concentrazionario, spazzando via l'obliquità della citazione (anche se pure "sommersa" rimandava, in origine, a Dante: ma è la letterarietà di Levi). Il senso autobiografico che era ancora sfocato in *Erano cento* si fa aperto, l'evocazione si è trasformata, dopo quarant'anni dagli eventi, in un urlo, e l'io del poeta si prende il centro della scena, a discapito dell'*escalation* di tensione narrativa in *Erano cento*. A ribadirlo, viene potenziato il consueto ricorso alla traduzione (i primi cinque versi traducono un passo della *Ballata del vecchio marinaio*) e alla citazione: la "mora greve" riecheggia la "grave mora" (cioè le pesanti pietre) sotto cui è sepolto lo scomunicato Manfredi nel *Purgatorio*, III, vv. 127-129. "E mangio e bevo e dormo e vesto panni" invece rimandano-toriamente a *Inferno*, XXXIII, v. 141, creando un parallelo fra il sopravvissuto ad Auschwitz e un altro morto senza pace al pari di Manfredi, cioè Branca Doria. In questo caso però, in un *climax* di colpevolezza, l'ultima citazione indica che il protagonista si sta equiparando a un traditore, un morto che cammina, ormai svuotato dell'anima ma ancora su questa terra^[16]. Scarpa ha notato: "Levi, con un lapsus voluto, s'identifica con l'uomo-demonio che consuma una vita vicaria e dannata dopo aver spento proditoriamente la vita altrui" (Scarpa 1997, 253). Qui come nelle altre poesie del filone concentrazionario, la citazione non è uno strumento del manierismo, un'imitazione virtuosistica^[17], ma svela una ricchezza di significati dall'accezione molto personale prima

della formalizzazione compiuta nei *Sommersi e i salvati*: la vergogna insopprimibile di essere sopravvissuto a discapito di chi, forse, era migliore e *per questo* non è tornato. Paragonarsi a degli assassini (Branca Doria, Macbeth) o a dei responsabili di crimini irredimibili (il Vecchio Marinaio) mentre si pensa alla propria esperienza ad Auschwitz illustra perfettamente che citare diventa la chiave d'apertura dei pensieri più angosciosi e privati. Il rimando intertestuale nella scrittura in versi del secondo tempo è l'avvio di paragoni che è meglio non portare a compimento.

In *Schiera bruna* (1980) l'inizio di una tranquilla scena urbana (Levi descrive una fila di formiche sull'asfalto) apre a una ripresa fedele dal *Purgatorio*, XXVI, vv. 33-36, che a sua volta prepara a un parallelo strozzato, e perciò ribadito con forza ancora maggiore, fra il presente e Auschwitz. La poesia esaspera e approfondisce una sensazione espressa già in versi del 1973 dove la pesantezza di vivere era riferita indirettamente descrivendo un ritorno in macchina nel traffico notturno. Mi riferisco a *Via Cigna*, in cui i *topoi* del primo tempo leviano tornano tutti (la notte, l'oscurità, il grigiore: vi si legge l'inciso "Forse non esiste più il sole") e la domanda che il poeta si pone è: valeva la pena sopravvivere, per finire diviso fra lavoro, casa e traffico ("Forse era meglio spendere la vita / In una sola notte, come il fuco")? Tanto più se Auschwitz non sembra così un panorama così distante, ma torna in qualche modo nelle atmosfere e nella monotonia: il dittico "nebbia e notte" richiama, del resto, un breve documentario sul tema che Levi verosimilmente conosceva, cioè *Notte e nebbia* (*Nuit et brouillard*) del 1955 di Alain Resnais, distribuito in Italia nel 1960. In *Schiera bruna* il dantismo evoca idee che, a trentacinque anni di distanza dalla prigionia, è difficile sostenere mentre si passeggia per il centro di Torino:

Si potrebbe scegliere un percorso più assurdo?
In corso San Martino c'è un formicaio
A mezzo metro dai binari del tram,
E proprio sulla battuta della rotaia
Si dipana una lunga schiera bruna,
S'ammusa l'una con l'altra formica
Forse a spiar lor via e lor fortuna.
Insomma, queste stupide sorelle
Ostinate lunatiche operose
Hanno scavato la loro città nella nostra,
Tracciato il loro binario sul nostro,
e vi corrono senza sospetto
Infaticabili dietro i loro tenui commerci
Senza curarsi di
Non lo voglio scrivere,
Non voglio scrivere di questa schiera,
Non voglio scrivere di nessuna schiera bruna.

Mentre precisa che non vuole scrivere di "nessuna schiera bruna", Levi esplicita il secondo termine di paragone, cioè quello a cui si riferisce invariabilmente quando richiama Dante: Auschwitz. Il parallelo ha, ambigualmente, una doppia referenza: le schiere brune potrebbero essere semplicemente quelle dei prigionieri, che lavorano senza curarsi di nulla – e confrontando il "loro binario" con quello dei suoi contemporanei Levi potrebbe suggerire che un superamento non si è ancora verificato. Ma c'è un'altra maniera di sviluppare la similitudine. Il carattere operoso e infaticabile dei "tenui commerci" delle formiche non si sposa bene al lavoro schiavile dei deportati; si adatta piuttosto a quello di altre persone di quel contesto, i lavoratori comuni e degli abitanti polacchi

attorno al *lager*, che Levi nelle sue prose descrive come, alternativamente, ignari e complici del gigantesco esperimento sociale che si stava svolgendo ad Auschwitz. Paragonando le formiche ai lavoratori comuni, si capirebbe perché Levi si blocchi proprio su "Senza curarsi di": sta di fatto mettendo se stesso (e la comunità in cui vive) a confronto non dei prigionieri (come è consueto nella prima produzione), ma dei vicini "esterni" al *lager*. Nel ribadire il superamento colpevole di quell'esperienza, è portato a negarla con una frase spezzata – la preterizione è un procedimento raro nell'ambito di uno stile poetico dal periodo ordinatissimo, ma il finale *ex abrupto* non ha altri esempi. Nelle poesie del secondo tempo, emerge assieme alla vergogna di essere sopravvissuto anche una domanda gemella, che viene formulata in molti passaggi dei *Sommersi e i salvati*: Auschwitz è "un *unicum*, sia come mole sia come qualità", un'esperienza mai realizzata prima e che sembra non poter tornare tanto presto (II, 1154)? Oppure è un evento già successo e ripetibile (II, 1273-1275)? Levi non sembra mai propendere per una di queste tesi, ma inclina ora verso l'una ora verso l'altra. Nelle negazioni di *Schiera bruna* è tracciata una prima bozza della sua indecisione.

Per chiudere questa linea interpretativa, si può provare a prendere una poesia che apparentemente non ha nulla a che fare con il tema concentrazionario: *La mosca*. Contenuta negli *Altri versi*, è una delle ultime scritte da Levi in quanto è datata al 31 agosto 1986. Sono numerose le poesie a tema animale e vegetale, in prima o terza persona. Restando a quelle dopo il 1975: *I gabbiani di Settimo*, *Cuore di legno*, *Aracne*, *Vecchia talpa*, *Un topo*, *Agave*, *Meleagrina*, *La chiocciola*, *L'elefante*, *Pio* in *Ad ora incerta*; *Dromedario* negli *Altri versi*. Quasi tutte hanno almeno una di due caratteristiche. La prima è il tono didascalico: lo scopo principale è informare su cosa siano e cosa facciano le creature descritte, con un tono scientifico che riscatti la scarsa concretezza della letteratura. Le poesie "naturali" stanno in costante equilibrio fra identificazione (si fanno parlare creature non umane con un linguaggio estremamente chiaro e abbondanza di similitudini che le rendano accessibili alla comprensione del lettore: si ricordi che i primi destinatari sono i lettori della "Stampa") e straniamento (la concezione della natura in Levi è meccanicistica, come in Leopardi; nessuno dei suoi animali e piante ha emozioni "umane" né traccia di senso morale). La seconda caratteristica è il paragone autobiografico. Vale a dire che Levi si paragona, più o meno direttamente, agli esseri di cui scrive, magari perché crea un cortocircuito fra la sua immagine pubblica come uomo sotto le righe, incapace di far trapelare la sua parte emotiva e irrazionale (cf. Gordon 2004), e i suoi animali così distanti dalle costruzioni mentali dell'uomo, guidati inesorabilmente da una logica di riproduzione e morte che è descritta con accenti neutri; o magari perché sceglie le forme non umane per enfatizzarne le peculiarità "statiche".

Levi è morto nella casa dove è nato e ha vissuto quasi tutta la sua esistenza: a parte l'eccezione spaventosa dei sette anni 1938-1945 (dalle leggi razziali al ritorno a Torino), non ha avuto una vita granché movimentata. Nei suoi versi tornano ricorsivamente animali e piante che spiccano per l'immobilità, la capacità di rintanarsi al buio e aspettare con pazienza che passi la vita, l'autosufficienza completa (per dirne uno solo, l'albero di *Una valle* "non ha congeneri: feconda se stesso"). Verso la fine, le mimesi statiche assumono accenti perfino nichilisti (nel *Dromedario* l'animale dice di sé: "Il mio regno è la desolazione; / Non ha confini", II, 795). Poi c'è *La mosca*, eccezione che sembra contraddire *in toto* questo breve disegno della poesia di Levi. Qualcosa viene aggiunto alla descrizione etologica e qualcosa viene sottratto all'aspetto statico in cui l'autore, in teoria, dovrebbe rispecchiarsi:

Qui sono sola: questo
È un ospedale pulito.
Sono io la messaggera.
Per me non ci sono porte serrate:
Una finestra c'è sempre,
Una fessura, i buchi delle chiavi.
Cibo ne trovo in abbondanza,
Tralasciato dai troppo sazi
E da quelli che non mangiano più.
 Traggo alimento
Anche dai farmaci gettati,
Poiché a me nulla nuoce,
Tutto mi nutre, rafforza e giova;
Materie nobili ed ignobili,
Sangue, sanie, cascami di cucina:
Trasformo tutto in energia di volo
Tanto preme il mio ufficio.
Io per ultima bacio le labbra
Arse dei moribondi e morituri.
Sono importante. Il mio sussurro
Monotono, noioso ed insensato
Ripete l'unico messaggio del mondo
A coloro che varcano la soglia.
 Sono io la padrona qui:
 La sola libera, sciolta e sana. (II, 794)

La protagonista è un animale in perpetuo movimento, che si nutre parassitariamente degli scarti (solo in questo, ricorda *I gabbiani di Settimo*), ma anche della vita altrui ("Sangue" e "sanie", cioè le secrezioni purulente che fuoriescono dalle ferite). È incapace di stare ferma, non aspetta e non è autosufficiente. Arriva ovunque, è "padrona" e ha a cuore solo una cosa: la sua sopravvivenza, che diventa un tutt'uno con la sua capacità di linguaggio. Se si prendono le pagine dei *Sommersi e i salvati* in cui si ricostruisce l'egoismo da sopravvivenza che dominava in *lager*, l'aneddoto sull'acqua bevuta da Levi e Alberto senza informare il compagno di prigionia Daniele rende persistente la colpa di chi ha pensato solo a se stesso provocando così dolore e sofferenze in altri: è una vergogna "concreta, pesante, perenne" (II, 1194), che trova una prima espressione nel simbolismo elementare della poesia del 1984 *Fuga*, in cui, come è stato notato dalla critica, un assetato senza nome tuffa le mani in un pozzo e contamina irrimediabilmente l'acqua di sangue (II, 736).

Nella *Mosca*, l'insetto che sopravvive e domina a discapito degli altri è mosso da un egoismo affine. Levi sceglie di non mettere l'accento sulla vergogna del conservare se stessi, bensì descrive la mosca come l'essere che trionfa, freddamente e senza rimorsi, su "moribondi e morituri" non abbastanza scaltri da sopravvivere, agevolato dalla mancanza di senso morale degli animali. È come se, per la prima volta, Levi prendesse personaggi come Alfred L. e Henri nel capitolo *I sommersi e i salvati* di *Se questo è un uomo* (I, 211-217), e rinunciasse a descriverli dall'esterno, secondo le sue categorie morali, per provare a incarnare nella mimesi animalistica, dall'interno, la loro "vita fredda di dominatore risoluto e senza gioia" (I, 213). Un'eccezione significativa, rispetto anche a poesie in cui Levi prova a mettersi nei panni dei tedeschi (in *A giudizio*, 1985, il tessitore Alex Zink riconosce "qualche volta, in sogno, / Ho udito gemere fantasmi dolenti", II, 789): nella *Mosca* Levi

non ragiona sulla "zona grigia" da saggista, ma prova a raccontarla come orizzonte conoscitivo di un essere che vi è immerso e metaforicamente condensa un comportamento umano.

4. Conclusioni

Al di là dei singoli affondi testuali, che potrebbero essere ampliati e inseriti in un commento integrale, la poesia di Levi ha una sua fisionomia riconoscibile e una sua storia nel tempo, spezzata in due tempi che a loro volta contengono più spunti di quanti ne dica qualunque sintesi di poche pagine. Va considerata come un'opera complessa e non come un insieme di campioni per spunti biografici e puntelli di preparazione alla prosa: il che non vuol dire che la prosa (inclusi i saggi, le interviste e i dialoghi scolastici) non ci possa aiutare a decifrare o apprezzare meglio certi passaggi dei versi. In realtà, grazie al suo aspetto piano e semplice, di comunicabilità estrema, accade talvolta che nodi, contraddizioni e cambiamenti del suo pensiero traspaiano in poesia con maggiore evidenza che nella prosa: quello dello slittamento da "potenziale sommerso" a superstite senza redenzione, che ho cercato di delineare da *Buna* alla *Mosca*, è solo uno dei percorsi di studio possibili all'interno del *corpus*. I versi di quarant'anni restituiscono un poeta tridimensionale, più vasto degli spunti civici e tematici per i quali spesso finisce per essere letto – più scrittore (capace di scrivere in modi, approcci e sensi disparati e originali a partire dalla sua biografia, che include anche il *lager*) che testimone (cioè soltanto relatore straordinario di un'esperienza storica diventata – opportunamente – uno spartiacque della storia novecentesca). Talvolta il carattere d'occasione o parenetico (come in *Dies irae*, *Per Adolf Eichmann*, *Canto dei morti invano*, *Delega*, *Pasqua*, 2000, *Partigia*), che trasforma i contenuti etici della prosa in appelli della prosa, incentiva un approccio complessivamente scolastico. Ma c'è tanto altro, se si accetta di fare un tentativo: rinunciare temporaneamente ad alcune delle sovrastrutture storiche, pedagogiche e documentarie che sono fondamentali per trasmettere lezioni etiche e conoscenze interdisciplinari alle nuove generazioni, ma a volte, all'inizio della sua parabola di scrittore e forse ancora oggi, hanno reso difficile cogliere il valore della sua pagina: che non è riducibile a un messaggio.

How to cite | Come citare:

Marchese, Lorenzo (2019), "Un'introduzione alla poesia di Primo Levi." In *lettere aperte* vol. 6, 25-44. [permalink: <https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-62019/429>]

Bibliografia

- Acocella, Silvia (2009), "Dal filtro della scrittura all'ingorgo dei versi: la poesia decantata di Primo Levi." In *Critica letteraria* vol. 134, n.2, 302-315. [<https://doi.org/10.1400/121053>]
- Belpoliti, Marco (1997 ed.), *Primo Levi*. Milano: Marcos y Marcos.
- Barengghi, Mario [2013], "Perché crediamo a Primo Levi." In *Lezioni Primo Levi*, ed. Levi, Fabio/Scarpa, Domenico, Milano: Mondadori, 2019, 182.
- Cavaglioni, Alberto/Valabrega, Paola [2018], "'Fioca e un po' profana". La voce del Sacro in Primo Levi." In *Lezioni Primo Levi*, ed. Levi, Fabio/Scarpa, Domenico, Milano: Mondadori, 2019, 554s. Torino: Einaudi.
- Febbraro, Paolo (2011), *Primo Levi e i totem della poesia*. Lucca: ZonaFranca.

- Fortini, Franco (1990), "L'opera in versi." In Levi, Primo *Ad ora incerta* (sezione *Antologia della critica*), Garzanti, Milano, 148-151.
- Gordon, Robert S. C. (2004), *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*. Roma: Carocci.
- Harrowitz, Nancy (2001), "Primo Levi's Science as 'Evil Nurse'." In *Memory and Mastery. Primo Levi as Writer and Witness*, ed. Roberta S. Kremer, Albany: State University of New York Press, 59-73.
- Harrowitz, Nancy (2017), *Primo Levi and the Identity of a Survivor*, University of Toronto Press. [https://doi.org/10.3138/9781487512286]
- Heine, Heinrich (2003), *Die Nordsee. Erster Zyklus. 9 – Im Hafen in Buch der Lieder* [1827], ed. Bernd Kortländer, Stuttgart: Reclam.
- Levi, Fabio/Scarpa, Domenico (2019, ed.), *Lezioni Primo Levi*, Milano: Mondadori.
- Levi, Primo (1988), *Opere*, vol. II. *Romanzi e poesie*. Torino: Einaudi.
- (1997), *Opere*, ed. Marco Belpoliti, prefazione di Daniele Del Giudice, Torino: Einaudi.
- (2016-2018), *Opere complete*, ed. Marco Belpoliti, vol. 1-3, Torino: Einaudi.
- Luzzatto, Sergio (2011), "Primo Levi su 'un oceano dipinto'." In *Il Sole 24ore*, Domenica 24, 19 giugno 2011, consultabile qui: <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-06-17/primo-levi-oceano-dipinto-173901.shtml?uuid=AaFFOggD>. Ora contenuto anche in id. (2019), *Un popolo come gli altri. Gli ebrei, l'eccezione, la storia*. Roma: Donzelli.
- Marchese, Lorenzo (2016), "La voce sommersa. Sulla poesia di Primo Levi dagli esordi all'Osteria di Brema." In *Italianistica* vol. 45, n. 2, 157-185.
- Mariani, Maria Anna (2018), *Primo Levi e Anna Frank. Tra testimonianza e letteratura*, Roma: Carocci.
- Matt, Luigi (2000), "Scrivere è un trasmettere": note linguistiche sulle poesie di Primo Levi." In *Linguistica e letteratura* vol. 1-2, 193-217.
- Mengoni, Martina [2017], "Primo Levi e i tedeschi." In *Lezioni Primo Levi*, ed. Levi, Fabio/Scarpa, Domenico, Milano: Mondadori, 2019, 415-495.
- Monticelli, Gabriella (1982), "Dov'è finita la terra promessa?" Intervista su *Epoca* vol. 33, 17 settembre 1982, anche in Levi, Primo (2018), *Opere complete* vol. 3, cit., 298-302.
- Muraca, Daniela (2018 ed.), "Indice delle opere a stampa e dei passi citati." In Primo Levi, *Opere complete* vol. 3, 1269-1342.
- Rosato, Italo (1997), "Poesia." In *Primo Levi*, ed. Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 413-425.
- Scarpa, Domenico (1997), "Chiaro/oscuo." In *Primo Levi*, ed. Marco Belpoliti. Milano: Marcos y Marcos, 230-253.
- Scarpa, Domenico (2016), "L'esordio assoluto di Primo Levi 'Buna Lager'." In *Cahiers d'études romanes* vol. 33, 47-58. [https://doi.org/10.4000/etudesromanes.5245].
- Scarpa, Domenico/Muraca, Daniela (2019), *Elementi primi: alla ricerca delle fonti di Levi*, lezione tenuta alla Scuola Normale Superiore di Pisa l'11 aprile 2019 [https://www.youtube.com/watch?v=mRfbgNxxhOO8].
- Shakespeare, William (1971), *Tragedies*, ed. W. J. Craig, Londra: Oxford University Press.
- Thorne, Kip S. [1974], "The Search for Black Holes." In *Scientific American* vol. 231, no. 6, 32-43 (dicembre), trans. "La ricerca dei buchi neri." In *Le Scienze* n. 80, 1975.
- Zinato, Emanuele (2015), *Primo Levi poeta-scientziato: figure dello straniamento e tentazioni del non-senso in Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*. Macerata: Quodlibet.

Note

- [1] Poesia che comunque viene messa ad apertura delle due raccolte poetiche pubblicate da Levi in vita (*L'osteria di Brema* e *Ad ora incerta*) e, nonostante alcune scelte compositive giovanili mai più riproposte (le forme chiuse, la rima), presenta già un ricco sistema di imitazioni e interpolazioni da modelli

letterari, come diverrà sistematico nelle poesie successive. Sulle citazioni in *Crescenzago* v. la lezione di Scarpa/Muraca (2019) in particolare da 2:32:00.

- [2] Le citazioni in questo contributo sono prese da Primo Levi, *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, vol. I-III, Einaudi, Torino 2016-2018; e sono indicate a testo, con a seguire numero del volume e numero di pagina. Sono grato ad Alberto Cavaglion e Domenico Scarpa per i suggerimenti e le critiche in corso di stesura.
- [3] Mi permetto di rimandare a Marchese (2016). Nell'*Appendice* è riprodotto lo scambio di lettere con l'editore.
- [4] Kip S. Thorne (1974). Essendo stato tradotto in Italia nell'aprile 1975 per *Le Scienze*, XIV, viii, 80, se ne deduce che Levi l'abbia letto direttamente in inglese.
- [5] Franco Fortini (1990), *L'opera in versi*, comparso per la prima volta in Primo Levi, *Ad ora incerta* (sezione *Antologia della critica*), Milano: Garzanti, 148-151.
- [6] Solo questa citazione è da Primo Levi (1997, 517).
- [7] Una ricognizione della lingua poetica di Levi, nel segno della chiarezza del linguaggio, si trova in Matt (2000), 193-217.
- [8] Sulla compresenza di chiarezza e oscurità è ancora fondamentale il saggio di Scarpa (1997).
- [9] Un'eccezione significativa è il già citato studio di Febbraro (2011).
- [10] Lo spiega in dettaglio Domenico Scarpa (2016).
- [11] "Clivaggio è denominato un tipo di frattura che si può verificare in corrispondenza di un'interfaccia tra materiali diversi. Qui non si tratta di materiali, ma di tempi. Chiamato a connettere presente e passato – *quel* passato – il discorso è sottoposto a una sollecitazione del tutto inusuale: perciò s'incrina, rischia di cedere, di sfaldarsi" (Barengi [2013], 182).
- [12] L'ultimo verso di *Un topo* "Prima caritas incipit ab ego", che capovolge una tradizionale frase biblica (*Prima caritas incipit a Deo*), riprende alcuni versi di Giuseppe Gioacchino Belli in cui si trova già lo stravolgimento della massima (cf. Cavaglion/Valabrega [2018], 554s.).
- [13] "già nel '65 l'odissea del ritorno da Auschwitz si presentava a Primo Levi nella forma di una navigazione (il titolo italiano da lui inizialmente pensato per la *Tregua* era *Vento alto*) che attribuiva al marinaio il ruolo insieme fatidico e fatale dell'unico superstite" (Luzzatto 2011).
- [14] L'edizione utilizzata è la classica Oxford Edition a cura di Craig (1971).
- [15] *Macbeth* torna in alcune sequenze importanti dell'opera di Levi. La più nota è nella chiusura del racconto *Versamina* in *Storie naturali* (1966), uscito inizialmente sul quotidiano "Il Giorno" dell'8 agosto 1965. Per un primo sguardo sull'argomento, v. Harrowitz (2001, 59-73). Ringrazio la dr.ssa Valeria Lopes, che sta svolgendo un dottorato di ricerca proprio sulla poesia di Primo Levi all'Università di Palermo, per alcune preziose indicazioni sull'ascendenza shakespeariana dei suoi versi. Alcune delle riprese da Shakespeare nella prosa di Levi sono censite nella guida imprescindibile di Muraca (2018, 1340-1).
- [16] Per un approfondimento ulteriore, v. Harrowitz (2017, 104-107).
- [17] Sulla distinzione, nell'opera di Levi, fra imitazione che "vuole emulare" e parodia che "imita per svilire", (cf. Cavaglion/Valabrega [2018], 553 e *passim*).

The Poem-documents of Leonardo Sciascia: The Exordium, the Memoir

Matteo Cantarello (Williamsburg)

Questo articolo analizza come Leonardo Sciascia tratta la morte, il silenzio e la Sicilitudine ("Sicilitude") in La Sicilia, il suo cuore (1952), la sua unica opera poetica. A partire da un'analisi stilistica che spiega come i seguenti temi appaiono in poesia per poi compararli a come vengono trattati nelle opere in prosa dell'autore, l'articolo illustra in che modo La Sicilia, il suo cuore costituisce, allo stesso tempo, l'esordio e il testamento letterario di Sciascia. Dopo questo esperimento, infatti, l'autore siciliano abbandona la poesia in quanto poco adatta a raccontare la Sicilia a un lettore non siciliano. Nonostante ciò, La Sicilia, il suo cuore presenta la ragione per la quale anche la prosa di Sciascia fallisce nel raggiungere pienamente il suo scopo divulgativo: l'impossibilità di trascrivere e razionalizzare l'intima relazione tra l'autore e la sua isola.

This article analyzes the themes of death, silence, and Sicilitudine ("Sicilitude") in La Sicilia, il suo cuore (1952), Leonardo Sciascia's sole poetic work. Departing from an analysis of how Sciascia's poems express these themes and a comparison to their appearance in his prose, the article demonstrates that La Sicilia, il suo cuore constitutes both the author's literary exordium and memoir. I argue that Sciascia abandons poetry because its form proves unhelpful to explaining Sicily to the non-Sicilian reader; yet, the poetic collection simultaneously reveals the very reason why Sciascia's prose fails to achieve a revelatory scope: the impossibility of fully transcribing and rationalizing intimacy.

Even though Leonardo Sciascia wrote and published all sorts of literary genres over the course of his lifetime, he is perhaps best known for the style of his prose, described by Giuseppe Bonaviri (1998, 46) as "schiva, lineare, condensata, priva di barocchismi di fondo". As a writer, an intellectual, and a politician, Sciascia dedicated his life to speaking openly of the Sicilian mafia, *Cosa Nostra*, and to advocating for his island, forgotten by the Italian state for too long a time. His *impegno* dealt with Italian politics and society as well as with the country's intellectual production. These multifaceted commitments made him one of the most important authors in the twentieth-century Italian literary landscape.

Giovanna Jackson has argued that Sciascia's most common themes – reason, truth, and justice – and "stylistic experiments" led the author to "the style of the documentary narrative" (Jackson 1981, 7s.). This attitude toward a literature firmly grounded on the archival makes Sciascia, according to Barbara Pezzotti (2016, 176), "the founder of a new literary trend in Italy:" literary journalism. However, Sciascia's fondness for journalism leads his prose work – in particular his detective novels – to an impasse: it remains impossible to find truth even in the presence of hard evidence. As Joseph Farrell (2011, 63) has written, for Sciascia "truth is personal or unknowable," and "relativism is all". Joann Cannon has resolved this short circuit in Sciascia's production by suggesting that the detective genre allows the writer to merge "the exercise of reason" with "dismay at the defeat of reason" (4). Sciascia himself defined this process as "[una] ragione che cammina sull'orlo della non ragione" (Di Stefano 2016). In light of this, it is not surprising that the absence of emotions and subjectivity have become defining features in the prose and intellectual project of the Sicilian writer, for whom the word is a "word-document," as Liborio Adamo (1992, 9s.) has proposed.

Yet the literary career of the author from Racalmuto in fact began with a collection of poems, the content and style of which stand apart from the "canonical Sciascia." Published by the Roman house Bardi in 1952, *La Sicilia, il suo cuore* reveals the author's intimate and emotional attachment to Sicily. Barring few exceptions, the anthology has not been an object of study. Of the few critics to have considered the collection, a number have found its significance to pale in comparison to Sciascia's prose. Giuseppe Traina, for example, has suggested that "le poesie [...] tendono irresistibilmente, e significativamente, alla prosa" (Traina 1999, 204), an evaluation that discredits Sciascia's poetical endeavor by suggesting that prose exclusively serves the Sicilian writer's intellectual mission. Indeed, the poems of *La Sicilia, il suo cuore* present a loose approach to prosody and focus on narrating scenes rather than interrogating emotions. This article will show, however, how the lyric self that speaks across the works of the collection is bound profoundly to poetry, standing in contrast to the language and (absent) emotions that characterize Sciascia's "canonical" style of prose.

La Sicilia, il suo cuore contains twenty-four poems, divided into two sections: eight initial poems are followed by sixteen collected under the subtitle "Foglietti di diario" (the first five of which are ordered with roman numerals). The first eight compositions describe Racalmuto, Sciascia's hometown. Of the poems of "Foglietti di diario," five were written outside of Sicily,^[1] one during a train trip ("Ballerine in treno"), and the ten poems that close the collection return to describing Sicily, though it remains unclear whether they also take place in Racalmuto.

This article analyzes the first eight poems and nine of those in "Foglietti di diario" to demonstrate that Sciascia's literary exordium^[2] (and sole lyrical experiment) also constitutes a literary memoir for the author from Racalmuto. In moving forward with his prose projects, Sciascia abandons the bond found in *La Sicilia, il suo cuore* between the poet-narrator's experience of his land and the emotive essence of his verse. Yet it is these same emotions, articulated only in his early collection of poetry, that establish those anxieties which permeate Sciascia's subsequent prose production. *La Sicilia, il suo cuore*, in sum, offers a distilled overview of those very questions that the author seeks to unravel in his subsequent corpus. The reasons underlying the lack of answers to be found in Sciascia's prose, with particular regard to themes like justice, truth, and Sicily's inner essence, constitute the core of *La Sicilia, il suo cuore*.

The analysis will follow two distinct, parallel pathways. In the first section, the reading will trace the evolving themes of silence and death. These two elements, taken both independently and as a pair, have a primary role in *La Sicilia, il suo cuore*; they also constitute cornerstones of Sciascia's broader oeuvre. For example, in works like *Il giorno della civetta* (*The Day of the Owl*), *A ciascuno il suo* (*To Each His Own*), and *Il contesto. Una parodia* (*Equal Danger*), to name but a few, silence and discretion emerge as traits that characterize the inhabitants of Sicily. The author from Racalmuto thus orients his narratives around processes of reasoning that decode the unsaid for himself and the non-Sicilian reader. Furthermore, and in relation to this, scholars like Elena Past and Joseph Farrell, among others, have underscored Sciascia's urge to break the silence that characterizes Sicily with particular regard to one of the island's most notorious inhabitants: the mafia (16s. and 49, respectively). Sciascia tackles the issue of *omertà* because he holds it responsible for the dysfunctionality of justice on the island. Death, relatedly, emerges as a product of organized crime and of the widespread corruption that features in most of Sciascia's prose works. The codification of murders and violence on the island, as illustrated in novels like *Il giorno della civetta* and *A*

ciascuno il suo, characterize much of Sciascia's oeuvre. In *La Sicilia, il suo cuore*, the reader witnesses the author's early acknowledgment of these two issues of silence and death, as well as his first attempts to unravel their enigma, both for his own sake and the reader's, through an intimate rather than dispassionate lens.

In the second section, attention will be drawn to the crescendo of Sciascia's *sicilitudine* ("Sicilitude"), a notion that also pervades his literary production and that parallels the themes of silence and death. As opposed to the idea of *sicilianità* ("Sicilian-ness"), which defines mafia-related traits, *sicilitudine* grounds Sciascia's endeavor to grasp the essence of Sicily and its inhabitants. *La Sicilia, il suo cuore* constitutes the first, and most likely the last instance in which Sciascia resorts to himself, disguised as the poet-narrator, to decrypt *sicilitudine*, before starting to utilize foreigners or outcasts as main characters and narrators. For this reason, this collection represents a unique opportunity to look into Sicilians' intimacy through the subjective lens of the author.

Finally, the conclusions of the analysis will highlight the limits Sciascia encounters in poetry, which regard his attempts to explain silence, death, and "Sicilitude." This convinced Sciascia to abandon poetry and embrace prose – despite the fact, notably, that the inexplicability of Sicily's more impenetrable features remain a constant throughout his oeuvre.

1. Silence and Death

All the poems of *La Sicilia, il suo cuore* analyzed in this article include references to silence, death, or both. Most interestingly, silence and death are embedded in Racalmuto, as Gaspare Giudice (1999) and Giuseppe Bonaviri (1998) have pointed out. In regard to silence, Giudice cites Sciascia's description, provided in an interview, of Racalmuto's municipal emblem, which depicts a man holding his finger in front of his mouth under which is written, "Nel silenzio mi fortificai" (In silence, I grew stronger) (Giudice 1999, 31). Through time, as Sciascia explains in the interview to which Giudice refers, silence has become a distinctive trait of the place (cf. *ibid.*). Quite similarly, Bonaviri (1998, 46) reminds us of a plausible etymology of the toponym Racalmuto, which, in Arabic, means "il paese dei morti" (the town of the dead). Silence and death are thus deeply intertwined with Racalmuto's origin, as they play a primary role in the poems of *La Sicilia, il suo cuore*.

In the collection's eponymous poem, "La Sicilia, il suo cuore" (11), Sciascia establishes themes and motifs that are present in all the following lyric works. The poem encapsulates Sicily through the eye, emotions, and memories of the author; the poet-narrator gives voice to images that move from a painting of Chagall to the desolation of Sicily, from the presence of silence and death to the annihilation of any sort of mythical or epic past.

Come Chagall, vorrei cogliere questa terra
dentro l'immobile occhio del bue.
Non un lento carosello di immagini,
una raggiera di nostalgie: soltanto
queste nuvole accagliate,
i corvi che discendono lenti;
e le stoppie bruciate, i radi alberi,
che s'incidono come filigrane.
Un miope specchio di pena, un greve destino
di piogge: tanto lontana è l'estate

che qui distese la sua calda nudità
 squamosa di luce – e tanto diverso
 l'annuncio dell'autunno,
 senza le voci della vendemmia.
 Il silenzio è vorace sulle cose.
 S'incrina, se il flauto di canna
 tenta vena di suono: e una fonda paura dirama.
 Gli antichi a questa luce non risero,
 strozzata dalle nuvole, che geme
 sui prati stenti, sui greti aspri,
 nell'occhio melmoso delle fonti;
 le ninfe inseguite
 qui non si nascosero agli dèi; gli alberi
 non nutrirono frutti agli eroi.
 Qui la Sicilia ascolta la sua vita.

Like Chagall, I would like to see this land
 in the tranquil eye of the ox.
 Not a slow-paced carousel of images,
 a halo of nostalgies: only
 these thick clouds,
 the crows that descend slowly;
 and burnt bundles of sticks, the sparse trees,
 that can be carved like filigree.
 A blurred mirror of sorrow, an oppressive destiny
 of rains: so far away is summer
 that here extends its hot nudity
 in flakes of light – and so different is
 the coming of fall,
 without the voices of the grape harvest.
 Silence is voracious over all things.
 It cracks, if the reed flute
 even dares to blow: and a deep fear spreads.
 The ancients did not smile at this light,
 choked by clouds, that moans over
 withered lawns and dry river beds,
 in the muddy eye of springs;
 the nymphs given chase to
 did not hide here from the gods; the trees
 did not feed fruit to the heroes.
 Here, Sicily listens to its life.

In this poem, Sciascia juxtaposes Marc Chagall's colorful and vivid painting, *I and the Village* (1911), to his hometown, "miope specchio di pena" (9). The details that open the poem and the collection establish an eerie and dismal landscape, far from the idyllic stereotype of Sicily. Thick clouds, ("Nuvole accagliate" 5), crows slowly descending, burnt bundles of sticks ("stoppie bruciate" 7), and sparse trees ("radi alberi" 7) mark the passage from a bright summer to a silent fall ("tanto lontana è l'estate / [...] e tanto diverso / l'annuncio dell'autunno" 10, 12-13). Silence becomes the protagonist: people's voices and the noises from the time of the grape harvest are gone, and silence dominates, voracious ("vorace" 15) over all things. The mythic character of Sicily is also demystified, as the poem suggests that ancients, nymphs, gods, and heroes never inhabited

this land (18-24). However, this mournful and spectral portrayal is the prelude to the "life" that the author is about to narrate: "Qui la Sicilia ascolta la sua vita" (25).

The poem that follows, "In memoria" (12), provides an even more lugubrious description of the landscape. It opens with a powerful image: the passage from winter to spring is hailed not by enthusiasm (1-5); rather, winter ("gelida nitida favola" 2-3) moves aside for the arrival of a deadly spring, epitomized by the blossoming of poppies, the red of which is associated with blood ("una fiorita di sangue" 5). Roses also bloom, but in pale hands ("mani esangui" 6), suggesting a macabre source for the blood imbibed by the poppies. It is, therefore, a life-sucking land, instead of a land of life. The juxtaposition of sulfur and olive trees that characterize the landscape ("valle di zolfo e d'ulivi" 7s.) also suggests, along with local resources, a land constantly grappling with symbols of war (with sulfur representing the debris of guns) and peace (the olive tree) as it proceeds along "dead" train tracks ("lungo i binari morti" 8).

The landscape introduced by the first two poems culminates in the morbid nature of the Sicilians who are the protagonists of the third poem, "I morti" (13). Here, a funeral procession parades through the town streets. The first human characters we encounter in *La Sicilia, il suo cuore* are the dead, who are depicted as actively moving ("I morti vanno" 1) inside a black wagon decorated with gold, drawn by a slow procession of horses and accompanied by music from a band. Thus, a human presence – after the first two poems that described a dead and desolate land – is introduced for the first time through a funeral. To this appearance of human life, the townspeople respond by closing themselves within their houses and shops: "le donne si precipitano / a chiudere le finestre di casa, / le botteghe si chiudono" (5-7). Sciascia lingers on describing the locals, who hide from the procession yet leave small openings to peep at the sorrow of others: "appena uno spiraglio / per guardare al dolore dei parenti, / al numero degli amici che è dietro, / alla classe del carro, alle corone" (7-10). Sciascia underscores the dark curiosity that grips the townspeople, in lieu of empathy, as one might expect. Furthermore, he insists on the mix of good and evil that is concealed behind each door: "il bottegaio che pesa e ruba, / il bambino che gioca e odia" (15-16).

In the three poems that open the collection, Sciascia juxtaposes the brutality of nature – the benevolence of which is foreign to the author's work, as Jackson (1981, 31) argues – to the locals' lack of empathy. While this parallelism will be further developed in Sciascia's prose writing, in the poems that follow the poet-narrator shifts focus, emphasizing his commitment to the land. The poem "Vivo come non mai" (14) offers an ambivalence in the title itself. The word 'vivo' can in fact be interpreted as both the adjective 'alive' and the verb form 'I live'. In either case, the title offers a significant opposition to the deadly and lethargic setting of the first three poems, thus highlighting Sciascia's internal struggle between a sense of belonging and a rejection of local cultural features.

In this poem, the protagonist's entry on foot into the silent town ("entro nel silenzio dei tuoi viali" 1s.) epitomizes vitality, and the image is accompanied by the vivid color of the grass ("ri-goglio verdissimo dell'erba" 4). However, this liveliness is, once again, paralleled by a desolate and frigid landscape: "silenzio dei tuoi viali, tra i marmi / che affiorano come rovine [...] e un marcio odore di terra e foglie" (1-3, 5). The poem carries forward this opposition between the vitality of some elements and the sense of death and stillness provided by others. In this autumnal landscape, the sun attempts to offer energy ("nell'autunno che in te stagna, / anche se il sole / folgora"

6-8). The poet is approaching a cemetery that suggests a "perpetua stagione di morte" (10) Yet, it is this proximity to death that reinvigorates the poet's sense of life: "mi ritrovo / vivo, gremito di parole / [...] vivo come non mai, presso i miei morti" (10s., 13). Here, the importance of the word, "parole," makes its first appearance.

The four poems that close the first section and precede "Foglietti di diario" describe the memory of somebody who has left their hometown and returns to visit only sporadically. Yet the stillness and gloomy quiet of the place never abandon the thoughts and memories of the poet-narrator. In "Ad un paese lasciato" (15), the melancholy the poet-narrator feels for the silent town is revealed, surprisingly, in the last two verses: "una nave di malinconia apriva per me vele d'oro, / pietà ed amore trovavano antiche parole" (17-18). Once again, this two-verse epitaph underscores the attachment of the narrator to his hometown, even though the description of it does not instill positive sentiments in the reader.

This melancholy recurs several times in *La Sicilia, il suo cuore* as a lens employed by the poet-narrator. As Giudice (1999, 67) points out, "[l]a malinconia giace in fondo all'opera e ne costituisce il punto di prospettiva". The three verses opening "Ad un paese lasciato" reiterate what has been presented in the previous poems. The memory of the place is, to the person who is writing, relaxing ("Mi è riposo il tuo ricordo" 1). The gray days ("giorni grigi" 1), the disorder and crowded old houses ("vecchie case che strozzano strade" 2), silent men dressed in black ("silenziosi uomini neri" 3) and their somber stride ("cupo il passo degli zolfatari" 9), churches immersed in shadow ("le chiese ingragliamate d'ombra" 8) do not prevent the narrator from feeling nostalgia and unconditional love, even though roads seem to conceal "cavi sepolcri, profondi luoghi di morte" (10). Memory is tied to a past of teachings and lessons; from his people, the narrator learned "grevi leggende / di terra e di zolfo, oscure storie" (4-5). The atmosphere of mourning is, however, broken by the three verses preceding the final epitaph. A memory of colorful and idyllic sunsets ("i tramonti tra i salici, [...] / il giorno che appassiva come un rosso geranio" 14-15), the blowing of trains horns (14), and the presence of women (16) ignite a spark of joy in the dark melancholy.

"Family Reunion" (16) and "Hic et nunc" (17) reveal the narrator's intention of breaking the ubiquitous silence with the power of words. In "Family reunion," the poet-narrator portrays the timeless and immutable silence of a home. Everything is unchanged ("Tutto è immutato in questa stanza" 1), frozen in time; the clock has been still for years ("l'orologio da tanti anni fermo" 2). The scene is a "chest of boredom" ("un'arca di noia") that seems ready to swallow everything in a silence that obscures words and memories. Once again, a non-human presence accompanies the subject: a dog's sorrowful gaze ("antica angoscia" 15) helps distill time into painful verses ("scioglie il tempo umano in acri sillabe" 18).

A similar image appears in "Hic et nunc," where the poet-narrator compares himself to a mutilated statue at the bottom of the sea. Feeling immobilized and broken ("fermato [...] e spezzato" 3), a series of natural elements ("un tremore di cose" 4) reinvigorate and propel him to transform his immobility into words ("mutare il nulla in parola" 8). In "Insonnia" (18), the last poem of the section, the poet seems to have lost his vitality. The attempt to give voice to an otherwise silent landscape seems voided. Frightened by the windy Night [sic] that tears through the usual silence ("Il riso stridulo della Notte / si è aperto nel silenzio" 1s.), the poet curls up into fetal position from fear ("E sono stato nascosto in me, / cieca preda spaurita" 4s.). Not even the light of dawn appears able to revive life. Rather, the town, which resembles a ship ready to set sail ("il paese è come un

vascello che salpa" 8), once again paralyzes the poet who feels snagged on a deadly sail ("per me s'impiglia una vela di morte" 10).

Across all of these poems, Sciascia grapples with explaining his emotional attachment to his hometown and island. Both the natural elements and the locals' lack of empathy create a hostile environment that the poet cannot ignore and that makes it harder for him to rationalize his sentiments. In the group of verses that follow, under the subtitle "Foglietti di diario," the poet-narrator briefly leaves Sicily and then returns. Upon his re-entry, he seems to unearth a renewed spirit. The melancholic lens adopted in the preceding poems does not disappear; however, other elements of life appear newly able to counteract and prevail over the heavy motionlessness of the place.

In "Un velo d'acque" (25), it is the presence of water and the springtime regeneration of plants that seem able to revive and give voice to the locale ("E la linfa cerca il secco rancore, / scioglie i nodi del gelido cruccio" 6s.). At the beginning of "Aprile" (26), Sciascia uses, for the first time in the collection, an expression that clearly recalls the mafia as he sits and reflects on his life ("Sto a far camorra sulle cose, seduto" 1). The mafia is referred to explicitly only in two occurrences across *La Sicilia, il suo cuore*: once in relation to the element of silence and once to that of death. In "Aprile," the reader sees how "far camorra" refers to the act of ruminating. "Camorra," that is, the mafia from Campania, here clearly links the local culture of silence with Sicilian criminality. Continuing his gaze from the countryside, the poet-narrator sees his town lost amidst lush vegetation (8-9) while he himself sits near children playing in the sun (4). However, the noise and vivacity of the youngsters soon expose the illusion of the scene: in fact, "di là da questo gioco / pieno di voci, è solo un paese di silenzio" (9-10).

An unprecedented liveliness is provided by "Dal treno, giungendo a B****" (27), the most energetic poem of *La Sicilia, il suo cuore*. In it, images and colors – but in particular the spirit of the poet-narrator – counteract the sorrow and languor of the preceding lyric works.

La casa splende bianca in riva al mare;
e la palma che svetta nell'azzurro,
il verde trapunto del giallo dei limoni,
la fredda ombra sotto la trama dei rami.
I suoni stridono sul cristallo del giorno,
una barca rossa si allontana piena di voci.
La ragazza che esce sulla spiaggia
ha dimenticato i sussurati segreti della notte;
saluta con la mano alta i clamori della barca,
l'azzurro giorno marino, il sole già alto;
poi si china armoniosa a slacciare i sandali vivaci.

The house shines white on the sea coast;
and the palm tree that towers into the blue,
the green blanketing the yellow of the lemons,
the cold shade beneath the weft of the branches.
Noises screech on the crystal of the day,
a red boat sails away full of voices.
The girl who walks on the beach
has forgotten the murmured mysteries of the night;
she waves high to the clamorous boat,
to the marine blue day, to the already high sun;
then she bends elegantly to untie her lively sandals.

From the window of a train, the poet-narrator describes the passing seascape: bright colors and natural elements blend with a human presence that simultaneously disrupts and enhances the verdant seaside. The colors, lights, and sounds of "Dal treno, giungendo a B****" counteract the landscape portrayed in the opening poem of *La Sicilia, il suo cuore*. The joyous scene witnessed by the train passenger recalls the glorious past of the island—inhabited by gods and nymphs—that the first poem of the collection is eager to dismiss. The vivacity depicted in the poem is, however, short-lived, likely a product of the poet-narrator's excitement about his imminent return to his island. Indeed, upon arrival, the effervescence of summer gives way to the decay of fall.

As a matter of fact, the three poems that follow break this enchantment of vitality. Each of them depicts a different moment in the transition from summer to fall and fall to winter while juxtaposing human silence and sloth to the noisy vigor of nature. In "Pioggia di settembre" (28) a summer storm – accompanied by the frantic movements and screeching of birds ("il grido dei corvi / urlante incalza il volo dei passeri" 2,7) – leaves room for the sun, that brings new life to the town. Once again, it is the energy of natural elements rather than the maneuvers of mankind that might rescue the place from certain death. As in "Aprile," the poet-narrator returns in "Fine dell'estate" (29) to images of youths and the natural landscape to help resuscitate the somber setting: "ragazzi scalzi invadono / i mandorleti: scettri di miseria;" "I loro occhi acuti / [...] scoprono / la nuda mandorla lasciata" (1s., 4-6). And in "Invernale" (30), Sciascia attempts to counteract the deadly specter of winter with nature and humans once again. The windy winter day blows toward an opaque window ("Il giorno soffiato in vetro torbido" 1), hitting heavy and fragile things ("cose fragili e gravi" 2). Trees will crumble, as will even the light ("gli alberi crolleranno [...], / crollerà [...] la luce" 3-4). But the sun rises to help, filling the gaps left by the wind and the cold (5-7). Human existence emerges as the only viable weapon against boredom, represented as a layer of lead ("la lastra di piombo della noia" 9).

In "Ad un amico" (32), Sciascia reiterates the idea that it is not humans who can redeem the ambience of mortality that permeates the town. In the two opening verses, the poet-narrator gazes into a friend's eyes to grasp what makes the two men different (1s.). What characterizes the other's gaze is hate and malice (3 and 5, respectively), found in the depths of his eyes like a dead man in a pit ("In fondo ai tuoi occhi, come un ucciso in un pozzo" 4s.). The image, which recalls the theme of death introduced early in the collection, also offers the second and final connection between the mafia and death: for the Sicilian mafia, those who commit a direct fault against the "cosca" are killed and left in plain sight; quite oppositely, the corpses of those who do not deserve to die are hidden from view.^[3] In the four verses that close the poem, the poet-narrator insists on saying that hatred is, in fact, the only force fueling the other man ("vivi soltanto per questo" 9). The intensity of this sentiment is exemplified by the lack of empathy felt in light of the poet-narrator's misfortune ("tu possa nel mio piatto povero / metter lo schifo di una mosca morta" 11s.).

The last two poems of Sciascia's collection guide the reader back to the sorrowful atmosphere that opens the work. In "Roncisvalle" (33), the lament of a horn ("il corno lugubre" 2) fills up time in a valley of death ("Suonare in questa valle [...] / che valichi gli anni" 1s.). This scene as well as the poem's title remind the reader of the death of the paladin Roland, who blows his olifant. In so doing, the reader is drawn full-circle, back to the negation of heroes declared in the collection's introductory poem, a notion that remains a feature of Sciascia's subsequent prose production (cf. Traina 1999, 12). The sound of incumbent death in "Roncisvalle" is juxtaposed with the arrival of

newborns, marked by an immediate condemnation: "la nuova schiera dei nati dalla terra, / a perire nello stesso gorgo" (5-6).

The poem "La notte" (34) closes *La Sicilia, il suo cuore*, and a widespread sense of silence, death, and despair is the only protagonist of its verses. The night itself falls onto the houses like an avalanche ("frana cieca sulle case" 1). In an image that recalls of the eruption of Pompeii, this avalanche eliminates human existence by leaving only a "calco atroce" (3) that represents our last living presence ("l'ultimo nostro volto" 3) on the last night of the world ("nell'ultima notte del mondo" 4).

So far, this analysis has provided examples of the silence of Sicily and its people, and how together they adopt a primary role in the lyric collection. Stemming from the morose, noiseless landscape that Sciascia depicts, the voice of the poet-narrator grows louder to stress the importance of the 'word' in breaking the melancholy silence of Sicily. This voice-giving act represents a strategy that is fundamental to Sciascia's mission of decoding Sicily's essence through its silence ("mutare il nulla in parola" as Sciascia writes in "Hic et nunc"); doing so attempts to provide answers about the island's and islanders' enigmatic nature. It is a strategy, however, that is unlikely to be found in his prose, which is more concerned with documents, evidence, facts, reality. The medium of poetry, instead, permits the synthesis of the author's and the island's history through memory.

This fusion appears several times throughout *La Sicilia, il suo cuore* and is exemplified by the constant alternation between 'I', 'we', and 'it' or 'they'. In the collection's opening poem, for instance, the "[io] vorrei cogliere questa terra" of the first verse is accompanied by "la Sicilia ascolta la sua vita," as if the intention of the poet-narrator merges into Sicily's disposition to listen to its own past. In "Family reunion," too, the subjects are multiple. Even though the interlocutor of the poet-narrator might be a relative or a friend recently passed away, a number of the recurring themes of the collection – the word, silence, memory – appear in a sequence that combines the reiteration of 'we' ("potremmo dimenticare ogni parola, / lasciare che il silenzio ci salvi [...] fin quando ci accolga un fuoco certo" 10-13) with the impersonal ("si dissanguia la memoria" (12)).

2. "Sicilitude"

Beyond the poet-narrator's varied representations of the themes of silence and death, the notion of *sicilitudine* also plays a primary role in *La Sicilia, il suo cuore* and in the rest of Sciascia's oeuvre. "Sicilitude" is a debated concept that has been discussed, among others, by Domenico Ribatti, Enzo Siciliano, and Joseph Farrell – and that has appeared, in English, in the work of Rino Coluccello (2016, 199). Ribatti uses Alberto Moravia's words as they appeared in an article of the *Corriere della Sera* after Sciascia's death: Moravia employs the term *sicilianità* and associates it with Sicily's mysterious and inexplicable features, adding that, for Sciascia, Sicily itself remained a mystery (Ribatti 1979, 10). Of paramount importance is Siciliano's point that Sciascia, unlike other authors who preceded him, was moved by the need to "conoscere e capire la Sicilia: non solo di rappresentarla" (Siciliano 1998, 61s.) – hence, Sciascia's unique interpretation of "Sicilitude." Finally, Farrell cites an interview of Leonardo Sciascia conducted by Tom Baldwin, in which the former explains the difference between *sicilianità* and *sicilitudine*. Sciascia says that "*Sicilianità* is a kind

of ideology of *Sicilianismo*, which is itself the ideology of the mafia. *Sicilitudine* for me is the consciousness of being Sicilian, but, as it were, transposed into literary terms" (Farrell 1995, 39). Sciascia adds, "*Sicilitudine* is the nobler side of 'feeling Sicilian'" (ibid.).

Thus, it is for the reasons expressed by the author himself that I consider *sicilitudine* ("Sicilitude") instead of *sicilianità* ("Sicilian-ness") to analyze *La Sicilia, il suo cuore*. In regard to the two elements that compose *sicilitudine* – the island and the islanders – Giudice (1999, 45) points out that, for Sciascia, Sicily and Sicilians were two separate entities. While the former adopted the form of an atemporal symbol that transcended geography, the latter only existed in a specific time and space (45). Yet *La Sicilia, il suo cuore* merges together these two dimensions in a specific time-space hybrid: the memory.

The element of memory and the act of its transcription remain a constant across Sciascia's literary production. But his prose always encloses Sicily and Sicilians in a particular time and space. Instead, the poems of *La Sicilia, il suo cuore* offer the unique opportunity to view the panorama and inhabitants of Sicily as a symbol, and to imagine Sciascia's personal attachments through the ambiguous chronology of memory that is simultaneously recognizable and atemporal. In these lyric works, Sciascia's *sicilitudine* is distilled through two elements: the silence and provincialism of its inhabitants, and Sicily's melancholy character. Through the poems, which stem from Sicily and return to Sicily, the poet-narrator embarks on an intimate voyage that aims to unravel the essence of "Sicilitude:" first for himself, and then for the reader. The timeless landscape evoked by the poet-narrator contributes to Sciascia's overarching mission of acknowledging and comprehending Sicily – "conoscere e capire," as Siciliano writes – in a more absolute way than the author's prose. The atemporality that characterizes the works of *La Sicilia, il suo cuore* merges the author's memory with the past of the island. Therefore, while Sciascia's prose is forced, by narratological devices, to set its narrative within a given time and space, Sciascia's poetry approaches "Sicilitude" through an ahistorical – and hence absolute – perspective.^[4] In doing so, the voice of the poet-narrator does not have to ascribe to the rationality that characterizes Sciascia's narrators and characters in his prose works. In *La Sicilia, il suo cuore*, the lyrical self is completely absorbed in the exploration of its emotional bond with places and people.

Antonio Motta (2018, 1) argues that, for him, *La Sicilia, il suo cuore* dismantles the figure of Sciascia as a committed author. Quite oppositely, I would argue that *La Sicilia, il suo cuore* provides a starting point to understand what motivated Sciascia to embark on his subsequent mission as an intellectual and a politician. Farrell writes that, along with Pier Paolo Pasolini and Alberto Moravia, Sciascia "belonged to a generation [...] who [was] imbued with a sense of the obligation of the 'intellectual' towards society;" yet, this mission was not linked to a specific political party or any ideology, as was the case for Elio Vittorini (3). At the same time, I do not believe that, as Gaspare suggests, Sciascia was looking at other models in order to 'find' Sicily ("la ricerca della Sicilia in un *altrove* [sic]") (52). Instead, throughout his life, Sciascia attempted to explain Sicily without trying to circumvent its inexplicability; in fact, he would tackle that same *sicilitudine* that emerges in *La Sicilia, il suo cuore* in his prose, but through formats that escape the atemporality of memory. In other words, Sciascia resorts to prose because the stylistic constraints of poetry prevent him from explaining Sicily and *sicilitudine* to satisfaction.

The title of the collection itself, *La Sicilia, il suo cuore*, indicates a literary trip toward the inner soul of the author's motherland. It is not through rationality that the poet-narrator wanders, but

rather through the passions and emotions, or sometimes lack thereof. Furthermore, the section title "Foglietti di diario" suggests the process of extracting certain memories from one of the most personal objects of an individual – a diary – to share with the reader. This act of objectification can be interpreted as the poet-narrator's first step toward explaining "Sicilitude" through memory. In other words, the "Foglietti" represent the earliest process of translating intimate, subjective thoughts into a collection for public consumption – a collection that attempts to render "Sicilitude" accessible to the general public.

The opening poem, carrying the same title of the collection, introduces the work's thematic and stylistic elements while providing a declaration of literary intent. As mentioned above, its opening lines evoke Marc Chagall's *I and the Village* (1911). In the painting, a bovine figure, probably an ox, and a human stare at each other. The smiles of the two main figures, the juxtaposition of cold and warm colors, and the balanced presence of human, animal, and floral elements provide a sense of equilibrium and optimism. Sciascia nostalgically observes Chagall's painting, envying the serenity with which the Russian-French painter remembers his home village and his relationship with it. And Sciascia responds to Chagall's idyllic vision with gloom: pain, silence, and fear ("pena," "silenzio," and "paura," respectively) are the protagonists of Sciascia's memories about his village and his people.

This is the sort of dualism that makes *La Sicilia, il suo cuore* important and unique within Sciascia's oeuvre. As Giovanna Jackson has pointed out, and as mentioned previously, Sciascia dismantles the longstanding portrayal of a bucolic Sicily. "From the *Idylls* of Theocritus of Syracuse," Jackson (1981, 41) writes, Sicily's nature "is idealized and she offers a setting of beauty, calm and order". Other Sicilian authors like Verga, Vittorini, Tomasi di Lampedusa, Brancati – to name a few – interrupt this vision (cf. *Ibid.*, 41). Sciascia moves this impulse forward, "us[ing] the natural elements [...] to represent a nature which is mainly hostile or absent from man" (*ibid.*, 42). His "descriptions of landscapes," as emphasized in the analysis above, "are ominous and often connected with death" (*ibid.*, 42). Jackson goes on to distinguish between two landscapes in Sciascia's corpus: the actual landscape, and what she defines as the "landscape of the mind" (*ibid.*, 47). This distinction, extremely evident in *La Sicilia, il suo cuore*, is carried forward in Sciascia's oeuvre to the extent that, through his lucid and rational style of prose, Sciascia presents to the reader a Sicily whose landscape is not colored by the author's personal memories.

With respect to this inner struggle, which undergoes a process of rationalization in Sciascia's prose, Domenico Ribatti (among others) has reflected on the dualism between "Sicilitude" (and the representation thereof) and rationality in Sciascia's work, including as regards the author himself. In fact, Ribatti (1979, 9) affirms that "il suo [Sciascia's] essere 'siciliano' [...] ed il suo essere 'razionale'" are the two elements that interest Ribatti from the very beginning. Liborio Adamo (1992) has delved deeper into Sciascia's relationship with Sicily and his *sicilianità*, saying that "[i]l rapporto di Sciascia con Regalpetra^[5] è quanto mai contraddittorio: odio e amore [...] lo definiscono. Due diverse realtà, due universi si scontrano: da una parte un uomo e il suo pensiero, dall'altra un paese inchiodato, muto nella sua povertà materiale e spirituale" (14s.). *La Sicilia, il suo cuore* is the only work by Sciascia in which this contradiction is presented without the author demonstrating an urge to resolve it.

La Sicilia, il suo cuore not only stands apart from the rest of Sciascia's production in regard to its style, as an intimate, sentimental, and sometimes hermetic portrait. It is Sciascia's mission that

undergoes a revolution in later works. As mentioned above, the emotional power of Sciascia's poetic voice is completely reversed in his prose, the lucidity and rationality of which epitomize the need to give voice to the inexplicable. The questions posed by Sciascia himself in those later works, however, remain unanswered. One of the explanations lies in his need to separate Sicilies and Sicilians in his prose, locating them in different times and places for stylistic reasons. Yet, the dismemberment of "Sicilitude" that occurs across Sciascia's prose corpus might be reassembled by returning to *La Sicilia, il suo cuore*: the poetic collection plants the seeds for the author's intellectual mission and provides answers to questions of "Sicilitude" that recur time and time again in his prose.

3. The Exordium Memoir

In this sense, although Sciascia's poetry has not attracted significant attention from literary critics, *La Sicilia, il suo cuore* is noteworthy for how it bridges Sciascia's literary exordium and the rest of his production. While the style of Sciascia the prose writer differs significantly from Sciascia the poet, the vast majority of the themes contained in his prose production are already present in *La Sicilia, il suo cuore*. At the same time, the emotional complexity that emerges from his lyric leads Sciascia to a narrative dead end. Yet, by asserting that these poems are "poco liriche (...) e nel complesso poco riuscite" (Traina 1999, 204s.), Traina does not consider that the author's first and last attempt with poetry may very well coincide with the reason why Sciascia leaves poetry for prose. In the face of poetry's ambiguity and lack of clarity – rather in line with Sicily's own ambiguity and lack of clarity – Sciascia's search for further answers and better explanations propels the author from Racalmuto into his famed production. Borrowing from Walter Mauro, it can be said that the poems encapsulate Sciascia's "preistoria tematica" (Adamo 1992, 13): Sciascia's prose aims to contextualize historically what his poetry depicted in a timeless landscape and as the product of emotions and memory.

Nevertheless, Sciascia's experiments with prose, however extensive, lead to another dead end in his quest for answers. The idea that the historicizing process would de-lyricize the voice of the poet-narrator and, hence, shed light on Sicily and "Sicilitude," does not come to fruition. If on one side prose enables the author and non-Sicilian readers to explore Sicily's contradictions through sharper lenses, on the other side the themes that characterize Sicily in *La Sicilia, il suo cuore* – death, silence, "Sicilitude" – are developed further without finding any significant resolution: they remain unsolved and, to a certain degree, unexplained, unclear, obscure, hermetic. For instance, the shortcomings of the majority of Sciascia's protagonists – as highlighted by Traina in *La soluzione del cruciverba* (9s.) – epitomize the difficulty of finding and describing truth and rationality in Sicily. The idea that prose can help the author explain some of the island's cultural and social features to both himself and to non-Sicilians turns out to be an illusion, for reasons that are already evident in *La Sicilia, il suo cuore*.

The personal history and the memory of the poet-narrator reveal themselves to be entrenched in Sicily's nature and in the experiences shared with past, present, and future islanders. The historicizing process of the prose veers away from providing an absolute answer to the questions Sciascia poses of Sicily – implicitly, rather than explicitly – in *La Sicilia, il suo cuore*. Indeed, Sciascia's prose offers the opportunity to deconstruct history and memory into separate time-space

frameworks for each text. However, the absence of an intimate voice like that of the poet-narrator forces the prose-narrator to include non-Sicilians in the narratives; it is they who identify and seek to comprehend (to return to our earlier refrain) the silence and mystery of the island. In *La Sicilia, il suo cuore*, human silence is broken by the liveliness of nature, whereas in Sciascia's prose human silence is broken by the voice of the narrator or of protagonists who attempt to decode the widespread silence. As a matter of fact, in many of his works, Sciascia employs diverse stylistic tools to break this silence in an effort to *explain* Sicily and Sicilians to mainlanders.^[6] In so doing, Sciascia's description of Sicily gradually adopts an artificiality that veers away from the island's portrayal in the poems of *La Sicilia, il suo cuore*, where his representation is more obscure but closer to Sicily's hermetic essence. In fact, the poet-narrator recalls memories and thoughts about Sicily for his own sake, while the prose-narrator addresses an unspecified audience; in the prose, therefore, Sciascia must sacrifice "Sicilitude" in favor of clarity and reason.

The themes, style, and anxieties of *La Sicilia, il suo cuore* anchor Sciascia's literary production and intellectual commitment as well as the author's lifelong relationship to Sicily. Silence and "Sicilitude," entrenched simultaneously in the memory of the poet-narrator and in the island's timelessness, constitute a proper introduction to Sciascia's oeuvre. At the same time, reasons can also be found in *La Sicilia, il suo cuore* for Sciascia's continued failure to unravel fully the "Sicilitude" of his prose. The poetic collection's atemporality and fluctuating emotions, filtered through the lens of memory, portray a distilled form of "Sicilitude" that allows us to consider the rest of Sciascia's production in new light. The failed attempts of the prose to answer Sciascia's questions of "Sicilitude" suggest that, in regard to this goal, poetry went as far as prose. In sum, on one side *La Sicilia, il suo cuore* reveals the near totality of Sciascia's themes in the literary production that follows. On the other side, the collection offers a compelling explanation of Sicily and "Sicilitude" that the prose production matches but does not surpass. For these reasons, *La Sicilia, il suo cuore* can be considered, simultaneously, Sciascia's exordium and memoir.

How to cite | Come citare:

Cantarello, Matteo (2019), "The Poem-documents of Leonardo Sciascia: The Exordium, the Memoir." In *lettere aperte* vol. 6, 45-58. [permalink: <https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-62019/430>]

Works Cited

- Adamo, Liborio (1992), *Leonardo Sciascia tra impegno e letteratura*. Enna, Papiro Editore.
- Bonaviri, Giuseppe (1998), "L'offesa e il pudore." In *Leonardo Sciascia. La memoria, il futuro*, ed. Matteo Coluccello, Milano: Bompiani, 45s.
- Coluccello, Rino (2016), *Challenging the Mafia Mystique. Cosa Nostra from Legitimation to Denunciation*. New York: Palgrave MacMillan. [<https://doi.org/10.1057/9781137280503>]
- Di Stefano, Paolo (2016), "Sciascia, il pioniere della letteratura che ha raccontato il mondo reale." In *Corriere della Sera*, 30 Jun. 2016, corriere.it/la-lettura/leonardo-sciascia/notizie/paolo-di-stefano-sciascia-pioniere-libri-collane-98c9c8d0-3ee2-11e6-8ec2-e2fce013ce00.shtml. [Accessed 10 Aug. 2019].
- Farrell, Joseph (1995), *Leonardo Sciascia*. Edinburgh UP.

- (2011), "Literature and the *Giallo*: Gadda, Eco, Tabucchi, and Sciascia." In *Italian Crime Fiction*, ed. Giuliana Pieri, University of Wales Press, 48-72.
- Giudice, Gaspare (1999), *Leonardo Sciascia: lo stemma di Racalmuto*. Napoli: L'Ancora.
- Jackson, Giovanna (1981), *Leonardo Sciascia: 1956-1976. A Thematic and Structural Study*. Ravenna: Longo Editore.
- Motta, Antonio (2018), *Leonardo Sciascia. La memoria, la nostalgia e il mistero*. Bari: Progedit.
- Past, Elena (2012), *Methods of Murder: Beccarian Introspection and Lombrosian Vivisection in Italian Crime Fiction*. University of Toronto Press. [<https://doi.org/10.3138/9781442698093>]
- Pezzotti, Barbara (2016), *Investigating Italy's Past through Historical Crime Fiction, Films, and TV Series: Murder in the Age of Chaos*. New York: Palgrave MacMillan. [<https://doi.org/10.1057/978-1-349-94908-3>]
- Ribatti, Domenico (1997), *Leonardo Sciascia: un ritratto a tutto tondo*. Brindisi: Schena editore.
- Sciascia, Leonardo (1997), *La Sicilia, il suo cuore. Favole della dittatura*. Milano: Adelphi.
- Siciliano, Enzo (1998), "La Sicilia di Sciascia." In *Leonardo Sciascia. La memoria, il futuro*, ed. Matteo Collura, Milano: Bompiani, 61-63.
- Traina, Giuseppe (1999), *Leonardo Sciascia*. Milano, Bruno Mondadori.
- (1994), *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia fra esperienza del dolore e resistenza al Potere*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia Editore.

Note

- [1] In the title of these poems the author writes where they were written: Rapolano Terme, Siena, San Gimignano, Roma.
- [2] *La Sicilia, il suo cuore* is preceded only by *Favole della dittatura* (published two years before, in 1950).
- [3] In *The Day of the Owl*, for instance, the corpses of entrepreneur Salvatore Colasberna, murdered for refusing criminal deals, and Little Priest, killed for double-crossing the mafia, are left in the town's main square and in front of his house, respectively. Conversely, the tree pruner is eliminated because he sees, by mistake, Colasberna's murderer: his body is hidden in a deserted area.
- [4] Most of Sciascia's novels refer to historical events that took place in Sicily or fictionalize real-world characters and facts. Sciascia's search for the truth, or for features based in reality that are somehow revealing about Sicilian mores, forces him to provide context for his novels. Such limits are absent from *La Sicilia, il suo cuore*.
- [5] A literary alias for Racalmuto.
- [6] In *The Day of the Owl*, for instance, Sciascia brings a northerner, the *carabinieri* captain Bellodi, to investigate on the murder of a little town. The presence of an *alien* justifies the multiple explicit explanations that many characters give about local customs and habits – that would, otherwise, remained unsaid.

Documenti, tracce, relitti dall'antropocene:

Glossopetrae di Simona Menicocci

Marilina Ciaco (Milano)

Il presente contributo propone una lettura di Glossopetrae di Simona Menicocci (ikonaLíber, 2017) riservando particolare attenzione ai rapporti fra il testo e alcune specifiche declinazioni dell'idea di traccia/testimonianza, un'area semantica di indubbio rilievo in relazione alla poesia contemporanea e non solo. Questa recente raccolta poetica – che potrebbe considerarsi come un unico poemetto – risulta infatti portavoce di un'alta tensione etica e linguistica che emerge tanto su un piano tematico, con espliciti riferimenti alla contingenza storica attuale, quanto su quello propriamente formale, inducendo dunque il lettore a interrogarsi sulla specificità del discorso poetico in quanto intrinsecamente sovraindividuale.

This essay aims to propose an interpretation of Simona Menicocci's Glossopetrae (ikonaLíber, 2017) by focusing on the relations between the text and some specific declinations of the idea of trace or testimony, that is a particularly relevant semantic area on the perspective of contemporary poetry criticism. This recent poetry book, which could be considered as a single long poem, seems to reflect a deep ethical and linguistic tension emerging both on a thematic level (through explicit connections with contemporary age, for instance exploring the debate around ecology and Anthropocene) and on a stylistic level. This type of writing would invite the reader to ask himself for which reasons and in which way poetical discourse could reveal an inherently transindividual power.

A partire, almeno, dal celebre assunto adorniano sull'impossibilità di scrivere poesia dopo Auschwitz, molto è stato ipotizzato intorno al valore testimoniale della poesia contemporanea. E tuttavia nel 1992 appariva ancora lecito domandarsi, come fece Jean-Marie Gleize, *témoign de quoi?* – di che cosa è testimone, se testimone può considerarsi, l'abisso semantico ed esistenziale scavato dal discorso poetico?

Non è forse un caso che una delle opere più notevoli dell'oggettivismo americano, composta da Charles Reznikoff (1981) e tradotta in francese da Jacques Roubaud, si intitolò *Témoignage* e presenti la trascrizione in versi delle testimonianze rilasciate nei tribunali americani fra il 1885 e il 1890.

Risulta di per sé evidente che l'atto del testimoniare implichi sempre una precisa scelta di poetica, una delimitazione del campo, un'aderenza alla *nudité intégrale* del dato percettivo che chiede conto della propria tangibilità materiale e che, cooptato all'interno dell'opera, diviene *object spécifique*, restio alla figuratività e alla sublimazione metaforica. Una prima risposta (a se stesso e agli ipotetici lettori) è lo stesso Gleize a fornirla:

La testimonianza, è la scrittura stessa, che è registrata, firmata, pronta per la stampa, pubblicata. [...] Essere "testimone del proprio tempo" [...] non può che significare una cosa: essere radicalmente presente a eventi, movimenti, atti, operazioni che impegnano [l'artista] e nelle quali egli s'impegna nel momento in cui intraprende la scrittura. (Gleize 1992, 155)

Gleize rimarca inoltre la relazione necessaria fra testimonianza e *realismo*, quest'ultimo inteso in senso decisamente anti-mimetico e anti-ideologico, poiché è proprio del linguaggio poetico il rifiuto di paradigmi univoci semplificanti che avanzerebbero la pretesa di "tradurre" verbalmente

il reale. Al contrario, la poesia ricerca di continuo l'enigma del reale per scontrarsi e addentrarsi "a mani nude", priva di ipotesi risolutorie: l'atto testimoniale di cui si fa portatrice è attivo in quanto resistente, "resiste alle parole", per dirla con Francis Ponge (cf. Ibid., 143), attraverso una lotta serrata agli stereotipi e agli automatismi, alle strategie comunicative di tutte le lingue in certa misura egemoni, alla progressiva perdita di complessità imposta da una società ipercapitalistica che riconosce valore soltanto allo scambio. La pratica poetica verrebbe così a caratterizzarsi come "deliberatamente sovversiva", "anarchica" e dunque "terrorista per definizione".

Le tesi sostenute da Gleize sulla poesia come testimonianza potrebbero integrarsi con le riflessioni di Philippe Lacoue-Labarthe intorno alla categoria di *esperienza*. Per quest'ultimo l'atto poetico andrebbe infatti inteso come vera e propria "interruzione della mimesis" (Lacoue-Labarthe 1999, 99), in virtù della quale alla rappresentazione si sostituirebbe la *percezione* pura; di conseguenza, i riferimenti diretti all'esperienza individuale di un soggetto circoscritto passano nettamente in secondo piano rispetto a una più ampia concezione dell'*esperienza come singolarità* che, riprendendo etimologicamente il significato del verbo *experiri*, 'attraversa il pericolo' dell'incontro con il reale e ne affronta le antinomie (ibid., 128).

Tanto Gleize quanto Lacoue-Labarthe si adoperano dunque a restituire al discorso poetico la tensione conoscitiva propria dell'"enunciato di realtà" – più tardi Jonathan Culler parlerà di *discorso epidittico* accostando ancora una volta il genere lirico a quello giudiziario (cf. Culler 2015) – nonché un valore sovraindividuale che ben poco ha a che vedere con il retaggio post-romantico del 'soggetto lirico' e che richiederebbe, piuttosto, ulteriori approfondimenti in senso fenomenologico e pragmatico. Se si applicano rilievi teorici di questo tipo al panorama poetico degli ultimi due decenni sarà poi indispensabile considerare l'ulteriore cambio di paradigma epistemologico ed estetico segnato dall'avvento dell'era digitale e post-mediale. Appare infatti con sempre maggiore chiarezza che le condizioni di sopravvivenza della poesia sono indissolubilmente legate alla sua capacità di farsi interprete della storia senza omologarsi alla logica imperante dello *storytelling*, bensì opponendovi un pensiero alternativo, consapevolmente residuale, un pensiero che accoglie l'opacità dei significati per disfarsi di continuo e ricostruirsi a partire dallo *scarto*.

Sembrerebbe infatti che proprio la specifica declinazione dell'elemento testimoniale all'interno di raccolte di poesia recenti riveli una *doppia esigenza*: se da un lato emergono con grande frequenza i riferimenti, il più possibile 'diretti' e 'oggettivi', alla realtà storica contemporanea, dall'altro la poesia non esita a rivendicare un proprio campo d'azione specifico che comprende la ricerca linguistica e formale, la complessità delle strutture di significazione, l'apertura verso forme artistiche ibride che esplorano i codici dell'intermedialità.

In questo senso una raccolta come *Glossopetrae* di Simona Menicocci, pubblicata nel 2017 per ikonaLiber all'interno della collana "Syn – scritture di ricerca", offre un'ampia varietà di spunti di riflessione riguardo ai rapporti fra poesia contemporanea e scrittura come testimonianza/documento storico/traccia esperienziale collettiva. L'attenta operazione di storiografia critica intrapresa dall'autrice trova un primo, centrale, parallelo semantico nella *stratigrafia*, pratica sviluppatasi in ambito geologico che consiste nello studio dei sedimenti rocciosi e di altri materiali stratificati da un punto di vista dell'origine, della composizione e dei rapporti cronologici reciproci. La tecnica stratigrafica è stata poi presa in prestito dall'archeologia acquisendo il significato di scienza orientata alla ricostruzione della storia degli strati archeologici e alla definizione di forma, concatena-

mento, divisione e successione dei suddetti strati. Nella specifica declinazione adottata dall'autrice, qui l'archeologia sarà anche certamente da intendersi, in senso foucaultiano, come un'analisi delle "pratiche discorsive nella misura in cui rendono possibile un sapere, e in cui questo sapere assume lo statuto e il ruolo della scienza" (Foucault [1969] 2013, 217)

Le "pietre di lingua" del titolo – tratto dal nome dato nel medioevo ai denti di squalo fossili – sembrano proprio attestare questa consapevole oscillazione/compenetrazione fra geologia e archeologia, elemento naturale ed elemento antropico, natura e cultura che sono spesso difficilmente distinguibili l'una dall'altra in quanto livellate incessantemente da agenti eterogenei, trasformate in magma o palta, appiattite secondo le leggi di un'*orizzontalità* radicale. E tuttavia la stratigrafia impone che l'orizzontalità dei livelli del terreno, capace di occultare miliardi di detriti millenari, venga sconvolta da un movimento *verticale*, di scavo in profondità. La traccia viene così sottratta alla cancellazione e riportata in superficie, diviene relitto sottratto all'oblio e, come ogni relitto, esige di essere interrogata: conserva in sé una memoria del mondo che è memoria di tutti e che non sempre siamo pronti ad ascoltare.

La componente testimoniale agisce quindi in primis su di un piano *tematico* dal momento che la scelta dell'area semantica principale denota una precisa volontà di documentazione, prelievo e riabilitazione di elementi residui che rischiano di andare irrimediabilmente perduti. Le *glossoptre* sono prima di ogni definizione dei frammenti ibridi, di materia e di linguaggio, inseriti all'interno di uno pseudo-poemetto che risulta straordinariamente organico per coesione tematica e per scelte lessicali, con la costruzione di una complessa rete di occorrenze e rimandi interni che percorrono a più riprese e in sensi differenti un'unica direttrice primaria. La vocazione enciclopedica dell'opera non esclude, anzi definisce e corrobora, l'aderenza all'oggetto del *documento*.

Il poemetto, che si presenta come costituito da una serie di blocchi di versi di lunghezza estremamente variabile, si apre con un tentativo di circoscrivere attraverso frammenti verbali e lampi percettivi lo spazio semantico in cui ci troviamo:

ogni azione umana (quasi)
o ogni evento naturale (quasi)

in un sito una traccia che si sovrappone
a esempi

l'accumulo lo scavo la costruzione il deposito
il crollo
fuori o intorno

scarto gettato
un fossato scavato
la costruzione del muro del suo crollo
il deposito di fango lasciato a un'alluvione

mentre ha una consistenza fisica

la traccia di asporto
la superficie di 'taglio' immateriale

lasciata dallo scavo del fossato o dalla rottura (p. 9)

Sin dai primi due versi è evidente il parallelismo – che è anche un confronto serrato – fra mondo umano e mondo naturale, fra "azione" ed "evento". Altro dato che richiama presto l'attenzione è l'alta frequenza di indicatori spaziali di vario tipo: in pochi versi troviamo "sito", "traccia" ripetuto due volte, "superficie", "fossato". Altrettanto evidente è la dialettica fra vuoti e pieni, concavità e convessità, operazioni di "scavo", "scarto", "asporto" e "taglio" integrate sistematicamente da movimenti contrari di sovrapposizione, "costruzione" e "deposito". Il territorio di riferimento è sempre quello del lessico settoriale tecnico-scientifico che sembra conferire, letteralmente, una "consistenza fisica" alla pagina; le lingue tecniche in generale si rivelano infatti particolarmente adatte a restituire la parola poetica alla sua *littéralité* allontanandola in definitiva dagli eccessi retorici e figurativi che l'utilizzo di un linguaggio non denotativo potrebbe comportare.

A ben vedere, questi primi sintagmi materico-linguistici rifuggono anche la tradizionale categoria artistica dell'autenticità: si tratta di *objets trouvés*, lacerti di discorso prelevati da altre fonti, decontestualizzati, tagliati e rimontati all'interno del testo. In questo caso la fonte principale sembrerebbe essere nientemeno che la voce di Wikipedia sulla stratigrafia in ambito archeologico^[1]; lo spazio virtuale di approfondimento e condivisione di contenuti (ovviamente ipercontemporaneo) si pone quindi in contrasto critico-ironico con l'oggetto in apparenza 'anacronistico' del discorso. Per sondare più in profondità l'operazione di cut-up allestita da Menicocci, si veda a titolo d'esempio questo brano tratto dall'enciclopedia online:^[2]

Ogni azione umana o ogni evento naturale, ha lasciato in un sito una traccia che si sovrappone alla situazione preesistente e costituisce una "unità stratigrafica" (U.S.)

Esempi di queste azioni o eventi possono essere l'accumulo di immondizia gettata al di fuori del villaggio, un fossato scavato intorno alle mura della città, la costruzione del muro di una casa, il suo crollo, il deposito di fango lasciato da un'alluvione, ecc.

A seconda che siano effetto di un evento naturale o di un'azione umana, le unità stratigrafiche si possono intanto suddividere in "naturali" (deposito alluvionale, crollo del muro) e "artificiali" (deposito di immondizia, costruzione di un muro, scavo di un fossato).

Confrontando l'estratto con il testo poetico possiamo notare che l'autrice ha prelevato frammenti in gran parte nominali ma sovvertendo nel contempo la logica razional-ipotattica degli enunciati di partenza: nei primi versi non compare una proposizione principale, la paratassi e l'asindeto sono condotti alle estreme conseguenze di azzeramento dei rapporti differenziali fra le parole, i verbi sono soltanto nominati ("azioni" o "eventi") e, se affiorano in superficie, hanno un valore non più che relativo, sono destituiti dalla consueta funzione egemone. Il "quasi" autoriale, posto fra parentesi, iterato e giustapposto ai due lessemi emblematici, introduce un ulteriore elemento di instabilità e indecidibilità nel flusso del discorso.

L'afasia dello strato detritico sembra pertanto segnalare che spesso le concatenazioni fra i fatti che si sono succeduti in millenni di storia non seguono un andamento lineare né tantomeno le loro conseguenze, il più delle volte non prevedibili. Il raggio d'azione di ciascun individuo è sempre finito, limitato a una prospettiva personale e a precise intenzioni che sono destinate a scontrarsi con innumerevoli altre intenzioni di segno uguale e contrario. Il tempo incombe sulla "costruzione" prospettandone l'imminente "crollo", un altro strato si sovrapporrà a quello precedente senza che tra i due vi sia alcun nesso causale poiché l'entropia della materia presuppone che le

uniche relazioni inequivocabili fra gli enti siano "relazioni fisiche" e le relazioni fisiche sono sempre "pericolose", ovvero non controllabili (p.10).

Poco più avanti si prova a ricostruire una fenomenologia del sedimento storico-naturale attraverso l'utilizzo di formule, elenchi, tabelle che illustrano processi chimici o meccanici, passaggi di stato. Un altro prelievo diretto da Wikipedia è l'elenco puntato a p.10 che nella fonte originale è intitolato "schema della formazione delle unità stratigrafiche" mentre nel testo "schema" è sostituito con "schermo" e le lettere dell'alfabeto latino che marciano l'elenco sono sostituite con lettere del greco antico:

schermo della formazione:

- α) situazione di partenza ()
- β) azione di asporto: scavo di due () ()
- γ) azioni di accumulo: muri, civiltà, crepacci
- δ) evento del crollo degli accumuli elencati e relativi linguaggi / economie
- ε) deposito o lento accumulo di materiale portato da vento o tempeste o progressi

Lo "schema" è "schermo" in un'accezione duplice: da una parte permette di visualizzare un dato sistema concettuale, di organizzare i dati in *display* orientandone la percezione e la ricezione; d'altra parte, nasconde il caos percettivo intrinseco al sistema stesso, ne occulta le altre letture possibili, fornisce al lettore-spettatore uno strumento illusionistico di controllo nei confronti di quanto si sta vedendo. L'utilizzo costante di segni grafici, indici, configurazioni tipografiche marcate allude poi a un ulteriore livello di significazione sul quale agisce la componente testimoniale-documentaristica, vale a dire il piano *visivo* e dunque *intermediale*.

Il documento, oltre ad essere inquadrato entro un'area semantica definita, è ricondotto al proprio statuto originario di traccia grafica che emerge dalla pagina bianca, macchia di inchiostro che diventa sintomo di una resistenza alla perdita. Se "lo scavo comporta la distruzione dell'oggetto osservato" (p.15) sarà allora indispensabile conservarne perlomeno delle minime "impronte" (p.14), custodirne un'immagine (non in senso figurativo) che sia il più possibile fedele a ciò che è stato e che non può più rivivere all'interno di uno sguardo non mediato ("quello che rimane da vedere è esposto", p.18). "Un segno" può diventare però "qualcosa di più della sopravvivenza", pertanto una ferma volontà di recupero di quanto rischia di scomparire non può essere scissa dall'esigenza di nominazione: è importante analizzare le crepe del terreno, contribuire all'anabasi di "ossa, denti, uova, conchiglie", "foglie, tronchi, pollini; evidenze" (p.25) e ancora "dita, unghie, gomiti, mani, spalle, gambe" (p.27), "fibre di vestiti", tutto ciò che "si deposita ovunque" e che viene ritenuto "insignificante perché potrebbe significare" (p.29).

Le immagini evocate dall'autrice tramite questa lingua minimale, scarnificata, asciutta, sono puramente *presentative*, così come le parole poste in relazione a esse per descriverle, vale a dire che parole e immagini hanno valore in loro stesse e non dipendono dalla tradizionale corrispondenza biunivoca fra rappresentante e rappresentato. È sempre il testo a esplicitare l'adozione di una prospettiva di questo tipo:

le parole
hanno anche un valore presentativo

sintomi, segnali, simboli
passano

di mano in mano

(quasi a dire

non essendo coinvolti in un'assimilazione fisica
della banconota o della moneta

(sono indici

forme il cui valore si delinea a partire da ciò cui
sono agganciate

il loro funzionamento è relativamente indifferente
alla materia
non dovendola né mangiare né fumare

per poter diventare sfruttabile (p.37)

Nel 1879 Mallarmé scriveva in *Crise de vers*:

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. (Mallarmé 1897, 250)

Se è la scrittura poetica stessa a manifestarsi come atto gratuito per definizione, oggi per Menicocchi la com-presenza priva di finalità di oggetti, corpi, materiali, residui di eventi dimenticati, diviene attestazione di resistenza all'economia del 'realismo capitalista', che insegue il 'funzionale' senza avere coscienza della ricchezza esistenziale soggetta ogni giorno alla rapida erosione impostata da una società mercificata. Hans Ulrich Gumbrecht connette la "produzione di presenza" agli effetti estetici di un'opera, letteraria e non solo, che non possono essere veicolati dai soli significati, ovvero prova a precisare i termini dell'impatto che le "cose del mondo" esercitano sulla sensibilità umana (cf. Gumbrecht 2004, 1-18). Superando i paradigmi dualistici di stampo cartesiano che separano nettamente soggetto e oggetto della percezione, Gumbrecht aveva proposto una ricezione psico-fisica dell'opera che tenesse conto della componente sensoria insita nei significanti e nella comunicazione in generale. Ebbene un discorso poetico come quello accolto in questi testi pare muoversi in direzione di una riappropriazione di tale *materialità* mediante la riabilitazione della "traccia" di parola come soggetto-oggetto che rivendica il proprio essere *inutile*.

Il susseguirsi delle immagini-presentificazioni riemerse grazie all'operazione stratigrafica conduce poi all'altro fondamentale piano di significazione di *Glossopetrae* che è quello che riguarda più da vicino la lingua e le lingue, i rapporti reciproci fra linguaggi egemoni e linguaggi minoritari o in via di sparizione, nonché gli irriducibili paradossi che giacciono al fondo del linguaggio verbale in quanto modalità privilegiata di espressione umana. Questo ulteriore livello, che è tematico e *linguistico* al tempo stesso, coincide con una vera e propria pratica di salvataggio in extremis di

tutte le "cose in situazione critica" o "definitivamente in pericolo" e cioè di tutte quelle parole che a causa di fenomeni di marginalizzazione o disuso rischiano di scomparire inesorabilmente dal patrimonio culturale della civiltà che le ha prodotte e dell'umanità tutta. Si parte da una premessa argomentativa:

la lingua (che tutto chiude e salva):

- permette un collegamento permanente
- realizza la continuità
- presuppone un apporto personale (p.17)

La lingua viene quindi inquadrata entro la dicotomia saussuriana fra "continuità"/*langue* e "apporto personale"/*parole* ma, se la tensione costante fra questi due poli è quella che ha sempre consentito il "collegamento permanente" senza rinunciare all'espressione individuale, di ben altra natura sono quei processi socio-politici che sembrano ignorare l'interesse collettivo nella conservazione di linguaggi stratificati e diversificati. Anche gli strati linguistici sono infatti soggetti alla *legge della sovrapposizione* per cui, all'interno di una complessa rete di fenomeni di "coesistenza, competizione, scomparsa", ciascun nome nuovo tende a scalzare il precedente relegandolo in una zona di progressiva dimenticanza. Per opporsi all'ineluttabilità di questo 'darwinismo linguistico' l'autrice sceglie di riportare nel testo lunghi elenchi di parole in via di estinzione tratte dall' *Atlas of the World's Languages in Danger* dell'UNESCO.

Se si osserva ad esempio il lungo elenco collocato fra p. 29 e p. 32 è possibile constatare un'improvvisa pausa straniante nella lettura. I precedenti nuclei testuali, pur nella loro frammentarietà ed eterogeneità, seguivano un certo andamento ritmico percussivo, coadiuvato dall'utilizzo di enunciati brevi di tipo pragmatico-descrittivo e dall'ampia prevalenza dell'indicativo presente ("si stende sul suolo/ si deposita ovunque (si usa/ viene asportato/si arrende/ perché non è evidente"). Al contrario, l'introduzione di questi elenchi nominali di lessemi appartenenti a lingue per lo più minoritarie allestiscono all'interno dello spazio testuale un ulteriore microspazio di riflessione metatestuale che sarebbe da considerarsi più *installativo* che letterario in senso stretto. La *Verfremdung* si estrinseca nell'atto di porre chi legge di fronte alla non-leggibilità del testo, che è anche la non-leggibilità del reale e non può che renderci ancora una volta coscienti della finitezza di ciascun individuo. La perdita di una lingua richiama infatti, in senso humboldtiano, la perdita di una particolare espressione del nostro rapporto con il mondo.

In *Glossopetrae* il problema linguistico è quindi intimamente connesso con quello della temporalità e precisamente del tempo umano come segmento infinitesimale di un tempo cosmico, che è insieme "cerchio, linea, curva" (p.34). Le parole infatti, nella loro inevitabile coazione all'obsolescenza, "lasciano il tempo che non hanno" (p.33), riconsegnano l'uomo al proprio destino di creatura effimera, indifferente rispetto al corso dei macroeventi geologici e tuttavia non privo di ingenti responsabilità, nella misura in cui il corso di una singola esistenza può prevedere.

Analogamente, la fenomenologia delle evoluzioni linguistiche – spesso inafferrabili e parzialmente falsificate fra "revival" e "rivitalizzazione", "'resurrezione' di una lingua morta" e "'rimessa in funzione' di una in via di declino" – risulta essere parte di un'altra fenomenologia di gran lunga più vasta, quella che regola i rapporti fra civiltà, popolazioni, nazioni. Simona Menicocci arriva a condensare questi processi in una formula matematica (p.35):

la formula è la seguente:

$$N = R^* \times f_p \times n_e \times f_l \times f_i \times f_c \times L$$

dove:

N : è il numero di civiltà con le quali si può parlare

R^* : è il tasso medio annuo con cui si sfornano le lingue

f_p : è la frazione di etnie che possiedono speranze

n_e : è il numero medio di economie in condizione di ospitare forme di vita

f_l : è la frazione delle ideologie su cui si sono sviluppate forme di vita

f_i : è la frazione delle ideologie per cui le condizioni di vita sono cambiate

f_c : è la frazione di persone in grado di parlare

L : è la stima della durata di queste civiltà

La scelta stessa di elaborare una formula di questo tipo potrebbe celare una profonda ironia: si tratta infatti di coinvolgere entità e processi di portata tanto vasta da risultare assai difficilmente quantificabili. Tra i fattori di sviluppo di una determinata civiltà è necessario infatti includere tutto quanto concerne le "economie" e le "ideologie", che influiscono in modo significativo sulla sua capacità di resistenza alla storia e in generale sulla sua possibilità di nutrire delle speranze di sopravvivenza. In questo, e non soltanto, il sistema neocapitalistico non è innocente: il "tempo" è diventato sempre meno scindibile dal "denaro" e le logiche di scambio con l'accumulo di capitali sempre maggiori da parte di poche potenze iperindustrializzate a scapito di altre hanno condotto allo sfruttamento privo di controllo delle aree più economicamente deboli e culturalmente marginalizzate.^[3] Allo stesso tempo chi vive nei paesi occidentali sembra non rendersi conto della grande ingiustizia collettiva sulla quale si fonda l'esistenza delle singole 'bolle' di benessere individuale che fino a circa un decennio fa sembravano non scalfibili. A questo proposito l'autrice intende lanciare un monito chiaro, nuovamente introdotto da una struttura tipografica visivamente marcata rispetto alle altre. L'operazione di "scavo" corrisponde a una forte sollecitazione a "unire cause a conseguenze" a partire da una tabella (p.36).

Dalla tabella emerge una progressiva transizione dal piano storico e linguistico a quello più esplicitamente *politico e sociale*: non è più possibile ignorare parole come "tratta", "sottomissione", "distruzioni", "dipendenze", e anzi il fatto stesso che siano stati elaborati dei segni per serbare "memoria" di queste catastrofi tutte umane – nelle cause e negli effetti – dovrebbe indurre un'attenzione costante alle proprie azioni e alle proprie reali posizioni rispetto a ciò che accade.

la liberazione le spedizioni il commercio	la sottomissione le dipendenze il conto
la rete le ribellioni l'impatto	la resistenza l'occupazione lo sfruttamento
la schiavitù le trasformazioni lo spostamento	la rivoluzione le distruzioni il viaggio
la tratta le condizioni il profitto	la crisi la guerra il bilancio
la costruzione le fughe lo studio	la memoria la fame il resto

In questo senso si ha l'impressione che la 'voce' autoriale riservi anche all'epoca contemporanea un trattamento alla stregua di quello adottato per analizzare un qualunque strato geologico-archeologico consegnatoci dalla storia. Avvalendosi di una forma di distanza tanto ironica quanto tragica che ricorda quella delle leopardiane *Operette morali*, Menicocci sembra guardare all'umanità come *postuma*; presente e passato si confondono ormai nell'orizzontalità indistinta della traccia e del detrito, complice il carattere metastorico degli istinti di sopraffazione reciproca e del 'male' antropologico, ma anche la percezione, tutta duemillesca e anzi attualissima, di essere giunti alla *fine* di qualcosa. Non stupisce che si parli adesso di "calcolo tempo rimanente" (p.49) e di "decomposizione iniziata" (p.50): queste schegge di linguaggio assumono con graduale definizione le sembianze di relitti dell'*antropocene*, in una prospettiva *post-umana*.

Il termine 'antropocene', coniato negli anni Settanta e diffusosi in seguito soprattutto ad opera del biologo Eugene F. Stroemer e del chimico Paul Crutzen^[4] indicherebbe l'era geologica attuale, caratterizzata da un sempre maggiore impatto delle attività svolte dall'*homo sapiens* sugli equilibri terrestri. Fenomeni come il cambiamento climatico e il progressivo esaurimento delle risorse in seguito a uno sfruttamento incondizionato segnano però il profilarsi di un'emergenza ecologica di fronte alla quale, considerandone i recentissimi sviluppi, non è più accettabile restare indifferenti. Oggi si può affermare, come scrive Antonio Allegra, che più di qualcuno abbia incominciato a cogliere una tale esigenza di ridefinizione antropologica:

L'antropocene è sia egemone che, fortunatamente, tramontante. [...] È proprio perché l'antropocene tramonta che siamo in grado di riconoscerlo e nominarlo. È solo quando un'egemonia tramonta che essa diventa riconoscibile come tale, perché la sua presa inizia ad affievolirsi. (Allegra 2019, 7)

Il pensiero postumano (evitando di soffermarci in questa sede sulle sue articolazioni interne) postula infatti un superamento già parzialmente in atto dell'*homo sapiens* a partire dall'abolizione radicale dell'antropocentrismo e dal mito che da secoli l'individuo umano coltiva di se stesso in quanto artefice assoluto, prescelto dall'evoluzione naturale, delle sorti proprie e della superficie

terrestre tutta. Per Leonardo Caffo il postumanesimo contemporaneo andrebbe già inteso come intrinsecamente "performativo" ovvero negli ultimi due decenni si sarebbero manifestati i primi sintomi pratici di una svolta in senso postumanistico: nella più condivisa attenzione all'ecologia, nella diffusione di un pensiero anti-specista e di stili di vita vegetariani o vegani, nonché nell' "individuazione di 'terzi paesaggi' dove ricostruire nuove forme di produzione della vita" (Caffo 2019, 81). Conseguenza diretta di ciò è che l'homo sapiens, per Caffo, debba ormai considerarsi come "fossile". Riuscirà a sopravvivere soltanto se sarà in grado di attivare una metamorfosi radicale, innescando una vera e propria *speciazione* verso nuove forme di vita.

Collocando il testo in un contesto teorico ideale di questo tipo, è possibile gettare ulteriore luce sui possibili sensi dell'operazione stratigrafico-enciclopedica condotta da Menicocci: il capitalismo è ormai giunto alla propria prevedibile autofagocitazione e, se la specie umana intende salvarsi da se stessa attraverso un rinnovamento collettivo che sia realistico, sarà indispensabile partire da una riarticolazione della propria posizione nel mondo, interrogare le rovine lasciate da una storia violenta e irragionevole, scrutare, ispezionare a fondo il passato per provare a rintracciare un'altra storia possibile, uno sviluppo alternativo che sia sostenibile eticamente.

Se si continua a percorrere il flusso verbale della raccolta ci si renderà conto che la registrazione icnologica – dal greco *ichnos* (traccia) e *logos* (discorso) – dettagliata viene gradualmente portata alle sue estreme conseguenze, per cui tanto la descrizione dei sedimenti all'interno di ciascuno strato quanto l'analisi delle tecniche di scavo plasmano una rete di iterazioni e microvariazioni sul tema che a tratti si avviluppano in loro stesse, a tratti contribuiscono a dislocare il lettore in un ambiente semirituale nel quale riecheggiano brandelli di conoscenza. Troviamo, ancora, la descrizione delle tipologie di unità stratigrafiche, contratta in una dialettica tellurica che alterna "superficie" e "profondità", "costruzione" e "distruzione", "positivo" e "negativo":

poi anche la profondità ha delle superfici

la fotografia così come il disegno

α) la superficie positiva
informa sul periodo di vita di una vita
e sul tempo occorrente per ricoprire
quella sottostante

β) la superficie negativa
è definita interfaccia di distruzione
o superficie in sé
e rappresenta sempre un'azione
che non ha una consistenza materiale
perché rappresenta una distruzione dell'esistente (p.58)

E tuttavia questo è uno degli ultimi luoghi della raccolta in cui è possibile rinvenire una separazione netta fra due poli oppositivi, in senso fisico e ontologico. Più che approdare a una vera e propria sintesi, sarà la conformazione stessa dello strato a determinare, nel tempo, una indistinzione sempre più radicale fra naturale e antropico, fino a smarrire i contorni originari degli enti individuati in vista di un definitivo superamento dei dualismi:

la notte è per via della terra

o la somiglianza
cioè il processo primo che unisce

le cose divise

nei luoghi

non c'è nulla che riconduca a nulla

altri spazi

dover-essere/dove-stare
a guardare
lo scomporsi basta un legame (p.60)

All'improvviso la "notte" della "terra" confonde ogni cosa, sopraggiunge il buio della non-possibilità e nulla sembra più essere conoscibile se non attraverso un'inaspettata "somiglianza" fra un essere umano e l'altro e fra ciascun essere umano e le cose da cui è circondato, un "legame" che presuppone "altri spazi", un mutamento di prospettiva, una meditazione che abbatta i confini e l'*habitus* acquisito.

Questa progressiva abolizione dei confini fra detrito naturale e resto antropico fa pensare all'idea di *iperoggetto* elaborata da Timothy Morton, secondo il cui "pensiero ecologico", in linea con il realismo speculativo e l'*object-oriented ontology*, esisterebbe una profonda interconnessione fra tutti gli esseri viventi e non viventi, pienamente dimostrata dal fatto che tutti i processi fisici, chimici e biologici, tutte le azioni umane e non umane, implicano di necessità un contatto fra enti soltanto in apparenza distinti e che questo contatto trascende le categorie spazio-temporali entro le quali siamo abituati a pensare (Morton 2018a e 2018b). Da un tale superamento della specificità ontologica scaturirebbero gli iperoggetti, entità viscosi e non-locali, diffuse e multidimensionali, "interoggettive" in quanto, anche se ogni oggetto può potenzialmente essere un iperoggetto, essi prevedono un rizoma di relazioni fra più di un oggetto. Per Morton in un'epoca di forte crisi ecologica come quella attuale la presenza degli iperoggetti rappresenterebbe la sconfitta irreversibile delle certezze percettive e cognitive dell' *homo sapiens*: basti pensare, ad esempio, che di un iperoggetto come il surriscaldamento globale riusciamo a percepire alcuni effetti e indizi, ma non siamo capaci di scorgerne fino in fondo la portata poiché il fenomeno agisce a prescindere dalla nostra volontà e nel contempo 'servendosi' di essa.

Potremmo forse interpretare le tracce sedimentate di *Glossopetrae* come *sintomi di iperoggetti*, impronte mnestiche che riportano a un 'fondo' inconoscibile del reale. Questo rivendica la propria irriducibilità ai sistemi logico-razionali umani e si espone allo sguardo di chi non si arrende all'evidenza dello strato più visibile e dunque si inoltra nella ricerca di altre superfici sotto la prima superficie, altri luoghi sotto il non-luogo.

Nonostante la messa in dubbio delle possibilità di comprensione e di conoscenza degli individui, il dato particolarmente originale che emerge dal testo è la resistenza di un movimento attivo che si rivela con vigore nell'ultima parte della raccolta, dove gli "strumenti ermeneutici" sono interamente volti a liberarsi dalle censure dei poteri egemoni e della storia ufficiale, a indagare "soprattutto ciò che viene rimosso", "la norma e la possibilità di effrazione della traccia", la "storia delle erosioni" e la "comunicazione inavvertita" fra una traccia e il ritardo con il quale è stato

possibile rinvenirla (61s.). Appare rilevante, in particolare, il passaggio da una prevalenza dell'indicativo presente – in senso, come si diceva, pragmatico, descrittivo o epidittico – a quella degli infiniti presenti con valore regolativo se non addirittura imperativo. Il riferimento va a espressioni come: "conoscere il noto/per disconoscere il noto", "ricominciare da zero" (p.64), "scavare nella direzione da cui la distruzione/ avanza" (p.68), "dare una mano alle mani fuori uso e non lasciarsi/ ingannare dai numeri" (p.70), "a ogni azione umana/ far corrispondere una attenta contrarietà" (p.71), "calibrare lo scarto" (p.79).

La frequenza di enunciati di questo tipo legittimerebbe una loro lettura in termini di *prassi* finalizzata a costruire la rivoluzione antropologica auspicata dal testo: 'che fare' per imprimere finalmente una svolta al presente?

La proposta della voce autoriale sembra muoversi in direzione di una ridefinizione di quelli che Peter Sloterdijk chiama *meccanismi antropogenici*, ovvero quei processi che hanno condotto alla creazione di un luogo dell'umano, e delle relative *antropo-tecniche*, intese come le tecniche "asce-tiche" (basate sull'esercizio e sull'abitudine spesso inconscia) connesse all'auto-produzione dell'uomo da parte dell'uomo, in senso marxiano (cf. Sloterdijk 2010, 136). Per poter ripensare il proprio ruolo nel mondo e la responsabilità etica delle proprie azioni in relazione all'ambiente di cui si è parte diventa imprescindibile *documentarsi*, atto che assume un carattere duplice: esso consiste di certo nel movimento proiettato fuori dal sé di scavo attraverso eventi e oggetti altri, sconosciuti o spesso occultati, per risalire l'ingiusto corso della storia e serbare memoria del dolore del mondo; ma documentarsi comprende anche una riflessione introflessa/introspettiva, un *farsi-documento* interrogando se stessi sulle proprie azioni e sulle proprie sofferenze, su cosa resta del "fossile" di ieri nell'uomo di oggi, su quanto è ancora possibile recuperare, salvare, consegnare allo strato successivo che un giorno – neppure così lontano – si sovrapporrà a quello che oggi abitiamo.

L'idea della sovrapposizione reciproca fra uomini a civiltà viene ripresa a p.70 nel calembour paronomastico "homo homini humus", il quale potrebbe avere, a sua volta, un'interpretazione contraddittoria: da una parte l'uomo è terreno da calpestare per i propri discendenti, che lo schiacciano e gli si sostituiscono, dall'altra i grandi esempi del passato sono visti come nutrimento, linfa vitale per i posteri (la vecchia massima dell'*"historia magistra vitae"*: ma siamo sicuri che sia davvero così?)^[5]. Poco dopo sarà la volta di un'altra celebre massima sul ruolo della tradizione, quella attribuita a Bernardo di Chartres, che verrà però sistematicamente rovesciata e problematizzata:

noi siamo come nani sulle spalle di giganti (colluvie), e (non) possiamo vedere più cose e più lontano, nonostante siamo sollevati e innalzati dalla loro gigantesca grandezza. (p.75)

La storia, insomma, "non è magistra di niente che ci riguardi", e anzi restare cristallizzati nell'ossequio a forme di pensiero ormai anacronistiche è una delle maggiori cause di cecità rispetto alle emergenze ambientali che caratterizzano il nostro tempo così come rispetto alle complesse dinamiche economiche che soltanto un certo grado di industrializzazione e capitalizzazione ha reso immaginabili. La perlustrazione capillare delle "tracce" sul terreno ha rivelato, al contrario, che anche i ciottoli in apparenza più levigati non sono esenti da impurità, imperfezioni di varia origine, e allo stesso modo persino quei paradigmi conoscitivi che apparivano inamovibili si sono irrimediabilmente incrinati – e se ne prospetta l'imminente crollo.

In senso contrario, la raccolta si conclude con una serie di nuclei testuali che ruotano attorno al motivo della "perdita di informazioni" (p.79): si arriva a toccare il limite dell'operazione stratigrafica quando si prende coscienza del "degrado" inarrestabile sancito dal trascorrere delle ere, di tutto "quanto non rimane in traccia nel terreno", fino a dichiarare la propria resa rispetto all'"impossibilità di una registrazione totale" (*ibidem*), e che anzi "nello scavo ideale si arriva alla distruzione totale" (p.81). Non restano che degli ultimi appelli, in minore, per preservare il frammento infinitesimale di conoscenza al quale si può ancora aspirare:

conoscere o comprendere per grossi tagli
ogni apporto presuppone un asporto
la speranza è che non tutto sia servito (p.80)

per una comprensione totale
è necessario abituarsi
a un certo tipo di distorsione prospettica

leggere all'inverso quanto è avvenuto: (p.82)

Si sviluppano poi una serie di allegorie legate all'idea di scarto o di oggetto minimo, che tuttavia sono alla base di diverse azioni fondatrici di civiltà: il riparo provvisorio, l'atto di accendere fuochi o scavare buche, lo spazio vuoto da riempire; in ogni caso, "si osservano solo scarsi elementi, scarti", vale a dire "materiali minuti: terriccio, polvere, piccoli frammenti di rifiuto" (p.83). Di fronte a questa riabilitazione dell'impercettibile, l'invito che il soggetto dell'enunciazione muove a se stesso e a chi legge è quello a "fare attenzione al resto inesatto", "ringraziare il morfema quotidiano" (p.84), "raccontare la differenza" e infine "imparare a memoria tutte le cose in disuso" (p.85).

Si avverte a questo punto come un'urgenza di azzeramento del 'disturbo' percettivo nonché delle abitudini cognitive pregresse, un livellamento finale del terreno che possa permettere il ritorno a un'auscultazione autentica della natura e degli eventi, della terra e dell'uomo. La lenta ricostruzione dell'umano sembra dover incominciare dalla nudità della traccia, dal suo essere inevitabilmente letterale e allegorica a un tempo.

Glossopetrae si conclude con un estremo enunciato pseudo-imperativo: "ricostruire le fasi (a, b, c)/ che hanno portato/ alla situazione attuale (n)" (p.86). Segue un elenco puntato (a., b., c., d.) le cui voci sono vuote e infine la dicitura "situazione attuale" seguita dai due punti e da una pagina bianca. L'ultimo appello è dunque quello di provare a pensare il proprio tempo – lo stato e lo strato attuali – con una presa di distanza preliminare, ovvero applicando quelle categorie di analisi che l'esercizio paziente dell'operazione stratigrafica ha consentito di rinnovare, al fine di rilevare dei dati il più possibile 'oggettivi'. Il tentativo di descrizione del presente e della particolare congiuntura di concause che lo hanno prodotto è destinato però a scontrarsi con l'afasia della pagina bianca, vale a dire con l'impossibilità di affermare qualcosa che sia incontrovertibile su un tempo in fieri, il tempo del qui e dell'ora. D'altra parte, la pagina bianca circonda una porzione di spazio all'interno del testo e insieme ne denota un'apertura radicale: l'ultimo invito al lettore è quello a interagire con il testo, a riempire il vuoto grafico con la propria *esperienza* e la propria *azione* nel mondo al di fuori del testo.

Possiamo a questo punto affermare che un ulteriore definitivo livello di significazione al quale questo testo allude è quello *epistemologico*: l'intera operazione macrotestuale di scavo e rilievo a partire dalla traccia minima – sulla superficie linguistica e fisica – si configura come un esercizio cosciente di straniamento al quale consegue una approfondita meditazione sul reale. Si tratta di riarticolare le proprie dinamiche percettive, il proprio essere-nel-mondo e abitare il mondo, dopo aver attraversato l'impasse di una catabasi dentro le scorie del passato, del presente e di tutti i futuri possibili. La lingua poetica di Simona Menicocci, nelle singole scelte stilistiche e in una visione d'insieme, apre a un salto cognitivo sul vuoto di una storia che non riusciamo mai a comprendere appieno in tutti i suoi risvolti e che pure balena di continuo di fronte ai nostri occhi. Per continuare a esistere è importante imparare a decifrarne gli indizi, a leggere la traccia che scalfisce il suolo.

How to cite | Come citare:

Ciaco, Marilina (2019), "Documenti, tracce, relitti dall'antropocene: Glossopetrae di Simona Menicocci." In *lettere aperte* vol. 6, 59-73. [permalink: <https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-62019/431>]

Bibliografia

- Allegra, Antonio (2019), "Lo strano antropocene. Trans- e postumanesimo nell'epoca del disincanto dell'uomo." In *Studium* vol. 3, 6-19.
- Adorno, Theodor W. [1958], "Discorso su lirica e società." In *Note per la letteratura* vol. 1, Torino, Einaudi, 1979.
- Benjamin, Walter (1962), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*. Torino, Einaudi.
- Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud (2017), *Enrichissement. Une critique de la marchandise*. Paris, Gallimard.
- Bruno, Giuliana (2016), *Superfici. A proposito di estetica, materialità e media*. Cremona: Johan&Levi.
- Caffo, Leonardo (2019), "Postumano contemporaneo. Manifesto performativo." In *Studium* vol. 3, 78-85.
- Culler, Jonathan (2015), *Theory of the Lyric*. Cambridge MA: Harvard UP. [<https://doi.org/10.4159/9780674425781>]
- Derrida, Jacques [1967], *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi, 2002.
- Foucault, Michel [1969], *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*. Milano: BUR, 2013.
- Giovannetti, Paolo/Inglese, Andrea (2018 ed.), *Teoria & Poesia*. Milano: Biblion.
- Gleize, Jean-Marie (1992), *A noir. Poésie et littéralité*. Paris: Seuil.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004), *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford UP.
- Harrison, Robert Pogue (2004), *Il dominio dei morti*. Roma: Fazi.
- Lacoue-Labarthe, Philippe [1986], *Poetry as Experience*. Stanford UP, 1999.
- Mallarmé, Stéphane (1879), *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle éditeur.
- Menicocci, Simona (2017), *Glossopetrae/ Tonguestones*. Roma: ikonaLiber.
- Morton, Timothy (2018a), *Noi, esseri ecologici*. Bari-Roma: Laterza.
- (2018b), *Iperoggetti*. Roma: Nero Editions.
- Reznikoff, Charles (1981), *Témoignage. Les Etas-Unis (1885-1915)*. Paris: Hachette.
- Sloterdijk, Peter (2010), *Devi cambiare la tua vita. Sull'antropotecnica*. Milano, Cortina.

Si segnalano i seguenti testi (sebbene non citati esplicitamente nell'articolo) per ulteriori approfondimenti teorici riguardanti alcune pratiche testuali proprie della "poesia di ricerca" contemporanea:

- Ghidinelli, Stefano (2013), *L'interazione poetica. Modi e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*. Napoli: Guida.
- Giovannetti, Paolo (2017), *La poesia italiana degli anni Duemila*. Roma: Carocci.
- Gleize, Jean-Marie (1983), *Poésie et figuration*. Paris: Seuil. [<https://doi.org/10.3917/lsgleiz.1983.01>]
- Montani, Pietro (2007), *Bioestetica: senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*. Roma: Carocci.
- Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*. Paris: La Fabrique. [<https://doi.org/10.3917/lafab.ranci.2000.01>]

Note

- [1] "Stratigrafia (archeologia)." In *Wikipedia*. [https://it.wikipedia.org/wiki/Stratigrafia_\(archeologia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Stratigrafia_(archeologia)) [11 dicembre 2019]
- [2] La citazione risulta presente sin dalla prima stesura dell'articolo (scritta da Pequod76 il 2 dicembre 2010 e rimasta invariata fino all'ultima consultazione del 27 novembre 2019): https://it.wikipedia.org/w/index.php?title=Stratigrafia_%28archeologia%29&type=revision&diff=106024693&oldid=36719704. [11 dicembre 2019]
- L'articolo di Wikipedia sembra tuttavia essere una copia concordata proveniente da una tesi di dottorato del 2008 di Andrea Ghiretti, *Metodologie di rilievo e rappresentazione per la valutazione strutturale del patrimonio storico architettonico* (p. 38, cap. 1.4.2): <http://hdl.handle.net/1889/924> [11 dicembre 2019]
- [3] Una delle pubblicazioni più recenti su questo tema è Boltanski-Esquerre (2017), in cui la riflessione di impianto bourdieuano sui dislivelli nella distribuzione del capitale simbolico viene applicata al mondo del mercato dell'arte per estendersi, più in generale, alle logiche economiche tipiche del capitalismo avanzato (si vedano ad esempio i meccanismi che regolano la definizione del prezzo in quanto azione fondativa dello scambio, 200-280).
- [4] La definitiva diffusione del termine sarebbe attribuibile proprio al premio Nobel per la chimica Crutzen, che nel 2000 lo adottò all'interno del libro *Benvenuti nell'Antropocene. L'uomo ha cambiato il clima, la Terra entra in una nuova era*. (Milano, Mondadori, 2005).
- [5] Ne *Il dominio dei morti* (2004) Robert Pogue Harrison parla delle "humic foundations" di ogni cultura umana ("gli esseri umani hanno bisogno di una fondazione terrena per le loro prospettive", p.11) ovvero del ruolo assunto dalla pratica di sepoltura dei morti nell'elaborazione di una memoria collettiva, in virtù della quale "la cultura è il residuo condensato di questo perpetuarsi" (p.6). Harrison nota ad esempio che la parola *sema* in greco assume il duplice significato di "tomba" e di "segno": "Con il suo indicare se stesso, o il proprio marchio nel terreno, il *sema* apre di fatto il luogo del "qui" dandogli quel fondamento umano senza il quale in natura non ci sarebbero luoghi. Perché il *sema* indica qualcosa che è presente solo nel suo segno e grazie ad esso." (p.25).

"Una zona di tempo / schiuma delle ere".

Lirica e storiografia in *Historiae* di Antonella Anedda

Roberto Binetti (Oxford)

*La poesia scritta da donne è veramente votata all'informale e contemporaneamente priva di qualsiasi profondità d'analisi storica, come dice Menagaldo nella sua celebre introduzione a Poeti Italiani del Novecento? Molti poeti italiani hanno sconfessato questo avamposto critico a partire dalla seconda metà del Novecento. Antonella Anedda può essere facilmente accostata a questa tendenza, particolarmente per quanto riguarda la sua ultima raccolta pubblicata, *Historiae* (2018). In quest'ultimo libro, Anedda riesce con efficacia a coniugare la natura meta-storica della voce femminile con la sua volontà di essere testimone all'interno della Storia. Infatti, la narrazione di traumi privati tende ad essere amplificata fino ad essere sovrapposta a ferite storiche collettive; grazie a questo meccanismo, la poesia è destinata a rivelare il proprio movimento sublimatorio interno. Questo saggio si propone di analizzare la collocazione del Soggetto all'interno del libro di poesia, *Historiae*, al fine di connetterlo poi alla dimensione sopra-individuale della Storia. All'interno di questa cornice teorica, sarà introdotta la formula di "lirismo storico" come la categoria critica più adatta al fine di analizzare una così complessa fenomenologia poetica.*

*Is poetry written by women truly informal while also lacking in depth of historical analysis, as stated by Mengaldo in his well-known introduction to *Poeti Italiani del Novecento*? Many Italian women poets have been demonstrating the unreliability of this critical standpoint since the second half of the 20th century. Antonella Anedda can be easily be part of this particular lineage with a particular regard to her last published poetic collection, *Historiae* (2018). In her last book, Anedda manages to effectively conjugate the meta-historical nature of female writing with her role of witness within History. Indeed, the narration of private traumas gets amplified and tends to be overlapped with historical and collective wounds; thanks to this mechanism, poetry is also in charge of revealing its inner movement towards sublimation. This essay will analyse the collocation of the poetic Subject within the book of poetry, *Historiae*, by connecting it also to the extra-individual dimension of History. Within this critical frame, the label of "historical lyricism" will be proposed as the most suitable category for the analysis of this entangled poetic phenomenology.*

Secondo una vulgata stabilmente radicata all'interno della critica letteraria italiana, la poesia scritta da donne si costituirebbe come un oggetto interamente ripiegato su sé stesso e votato all'informale. Pier Vincenzo Mengaldo è fra i primi a prevedere la ragionevole critica mossa alla sua antologia di poeti novecenteschi^[1], basata su un solido canone maschile che include solo Amelia Rosselli come unica voce femminile, giustificando questo impianto attraverso due principali affermazioni. Dal punto di vista formale, la poesia scritta da donne tenderebbe ad un ridimensionamento dello stile e della forma rispetto all'urgenza del contenuto. Dal punto di vista tematico, la scrittura poetica femminile si caratterizzerebbe per una forte tendenza astorica, quasi una poesia del disimpegno. Secondo una simile postura critica, questo avverrebbe a causa di un rapporto minoritario fra poesia femminile e storia: sia a causa del suo posizionamento sull'*hic sunt leones* della storiografia letteraria (la storia, anche letteraria, difficilmente viene scritta da chi ne è apparentemente escluso), sia per una preferenza quasi endemica nei confronti della dimensione privata e più ingenuamente lirica della poesia.^[2]

Assumendo la limitatezza dell'avamposto critico dell'*écriture féminine*^[3], è quindi legittimo domandarsi se il principale orizzonte di senso di questo stile sarebbe da limitare al genere diaristico, al fantastico, al privato e allo psicologismo o se esso sia in qualche modo interessato da un'apertura documentaristica e storica che superi l'auto-scopia lirica.^[4] Il pericolo, al contrario, è quello di una grossolana generalizzazione che sovrapponga acriticamente la poesia scritta da donne alla supposta immediatezza ed a-storicità del genere lirico. Per questo motivo, è utile un'ulteriore categorizzazione che aiuti a definire i rapporti fra poesia come iperonimo stilistico del genere lirico ed invece un tendere verso un lirismo contenutistico e tematico.

1. *kind* lirico / *genre* lirico

Elio Pagliarini ha fornito una definizione in grado di inquadrare la complessità e le contraddizioni interne alle modalità di scrittura "lirica":

L'identificazione lirica=poesia (la parte per il tutto) ha, tra i suoi speciosi corollari, l'identificazione del *kind* lirico con il *genre* lirico, dove il primo termine qualifica invece il genere come categoria psicologica, portatore di determinati contenuti dell'opera di poesia e il secondo qualifica il genere come portatore di tradizioni stilistiche. (Pagliarini 2006, 459s.)

Applicando questo tipo di modello, un testo poetico può ricadere al di sotto dell'etichetta di *genre* lirico, proprio in quanto rispettoso di una serie di istituti stilistici che contribuiscono alla definizione di una categoria letteraria (da una particolare trattazione del Soggetto come centro del discorso poetico anche a livello pronominale, fino al ricorso a forme metriche chiuse), ma non per questo essere necessariamente il riflesso di un *kind* lirico, ovvero di un approccio narrativo per il quale la narrazione tenderebbe a ripiegarsi sull'esperienza privata, su una certa trattazione psicologista di alcune tematiche e su una postura spiccatamente *confessional*.^[5]

La poesia femminile in generale, ed anche lo specifico caso che sarà preso in esame, ovvero la raccolta *Historiae* di Antonella Anedda, sono state spesso accusate da critici autorevoli quali il già citato Mengaldo, ma anche Manacorda^[6] ed Afribo,^[7] di uno sbilanciamento evidente nei confronti di quello che è stato definito come *kind* lirico. A partire dagli anni Sessanta, il decennio che Testa individua come l'origine del sovvertimento del canone lirico all'interno della sua antologia (cf. Testa 2005, VII-XI), è possibile riconoscere una dinamica nuova all'interno della scrittura poetica femminile. Si assiste infatti all'aumento esponenziale delle voci femminili all'interno del canone italiano^[8] e contemporaneamente alla trattazione di tematiche nuove che possano coniugare il *genre* lirico all'urgenza di documentazione storica. Da Amelia Rosselli e Elsa Morante, passando per Biancamaria Frabotta e Margherita Guidacci,^[9] si accumulano esempi di scrittura poetica femminile che non si siano limitati ad un'auscultazione e scrittura del privato. Il percorso che conduce alle lotte per l'emancipazione della donna negli anni Settanta è il principale meccanismo che stimola quest'urgenza comunicativa; quella stessa meccanica che Frabotta individua nella possibilità di realizzare efficacemente un compromesso fra la natura metastorica della scrittura femminile (ovvero la subita condizione di subordinazione alle logiche del canone e la rappresentazione di questo conflitto come interno alla propria storia privata e personale) e il suo essere testimone della Storia collettiva.^[10]

La poesia di Antonella Anedda si colloca perfettamente sul vettore congiungente gli estremi entro i quali la natura della poesia femminile contemporanea sembra essere inclusa. L'ultima opera dell'autrice, *Historiae* (2018), sistematizza la propria riflessione sul *genre* lirico e sulla rappresentazione della Storia collettiva e delle storie private. Il titolo tacitiano tradisce il tentativo di rappresentazione della dimensione privata all'interno di quella pubblica. Dall'altro lato, l'ultima raccolta poetica di Anedda si propone come riflessione sulle potenzialità di rappresentazione di un *medium* – quello del discorso lirico – e di contenuti che apparentemente non sembrano rientrare all'interno degli stilemi di questo genere.^[11] La rappresentazione della Storia collettiva all'interno della poesia diventa quindi l'occasione per un rinnovamento di una categoria letteraria anche attraverso una sua teorizzazione sviluppata dai testi poetici accolti all'interno del volume. Questa profonda frattura viene praticata da Anedda per mezzo di tre principali dicotomie che costituiscono la base del discorso poetico sviluppato in *Historiae*: soggetto lirico / soggetto storico, evento privato / evento storico e Storia / Geografia.

2. soggetto lirico / soggetto storico

Il problema riguardante la costituzione del Soggetto non solo è fondamentale per la questione del *genre* lirico, ma soprattutto in quanto riflessione riguardante un modo narrativo. La scrittura della Storia, considerabile anch'essa come categoria letteraria, pone interrogativi simili a quelli posti dalla lirica riguardo a questo avamposto di enunciazione. Il discorso riguardo al rapporto possibile fra lirica e Storia è complicato inoltre da un'apparente inconciliabilità dei due modi narrativi adottati da queste categorie letterarie.

Questa relazione problematica ed apparentemente inconciliabile sembra sostenersi interamente sull'opposizione fra *fiction* e *mimesis*: la lirica può essere più facilmente ricondotta all'interno dei domini del primo elemento, mentre la storiografia ambirebbe ad un rapporto di tipo mimetico con la realtà, lasciando intendere che non esista un filtro fra l'evento e la sua trascrizione. Successivamente alla svolta nei paradigmi teorici della storia culturale, nota come *linguistic turn* (Hunt 1989, 97-130), sappiamo come tale presunta scientificità della storiografia sia stata messa fortemente in discussione. Entrambe sono costruzioni linguistiche e, proprio in quanto costruzioni linguistiche, posseggono una distanza dal reale originata dalla distanza oggetto reale (l'evento storico o letterario fittizio) e la sua rappresentazione (ovvero le modalità di ricostruzione di questo oggetto attraverso l'atto di produzione linguistica e la sua narrazione).^[12] In questo senso, lo storico Hayden White ha portato alla luce la natura di costruzione narratologica della storiografia, evidenziandone i profondi punti di contatto con la scrittura letteraria (cf. White 1975, 1-42), con la quale condivide gli stessi registri, le figure retoriche (cf. White 1978, 101-120) ed un Soggetto narrante o descrivente come centro di verbalizzazione. Proprio in quest'ultimo elemento risiede il massimo punto di distanza fra il *genre* lirico e quello storico.

La lirica, infatti, possiede come suo centro un Soggetto fittizio, una maschera autoriale che fa spesso le veci dell'autore all'interno del discorso poetico.^[13] Questo discorso è inoltre pronunciato da una voce che tendenzialmente si esprime in prima persona, stimolando un movimento identificativo nel lettore che tende a sovrapporre quest'istituto alla persona fisica autrice del testo.^[14] L'immediatezza di questo collegamento viene ancor più stimolata nel momento in cui nel testo

sia possibile identificare una compresenza fra *genre* e *kind* lirico, dove la struttura del componimento sia completata anche da una decisa scelta tematica, sbilanciata verso una narrazione di eventi privati e personali.

La scrittura della Storia, al contrario, invita ad un'espunzione della vocalità soggettiva.^[15] La narrazione storica esige una scientificità nella quale il Soggetto, che nella lirica esprimeva l'evento della propria esperienza per mezzo dell'istituto dell'Io, scompaia per lasciare posto alla nudità dei fatti. Il soggetto – che per comodità ora definiremo come "storico" – funziona in questo caso come nodo di senso in grado di fornire consequenzialità agli eventi, stabilirne i rapporti di casualità, per poi trascriverli fingendo la propria assenza. È utile, perciò, rivolgersi ancora una volta a quanto osservato da White in merito alla natura del Soggetto all'interno della narrazione storica:

The archetypal plot of discursive formations appears to require that the narrative "I" of the discourse move from an original metaphorical characterization of a domain of experience, through metonymic deconstructions of its elements, to synecdotic representations of the relations between its superficial attributes and its presumed essence, to, finally, a representation of whatever contrasts or oppositions can legitimately be discerned in the totalities identified in the third phase of discursive representation. (White 1978, 5)

Il processo di scrittura storica da parte della voce narrante diventerebbe quindi un tentativo di allontanamento dalla dimensione singola e "archetipica" dell'Io, volto alla rappresentazione metonimica di una collettività nella quale il Soggetto sembra perdersi e dalla quale rimarrebbe apparentemente assorbito. Il fine, di nuovo, è quello di realizzare quella pretesa di impersonale scientificità di cui la storiografia sente il bisogno di farsi carico.

Riprendendo una tradizione ormai consolidata nella lirica italiana contemporanea a partire dagli anni Sessanta,^[16] Anedda si muove in *Historiae* sulla linea congiungente questi due modi narrativi, aspirando alla creazione di un nuovo soggetto lirico, prodotto dall'ibridazione di scrittura poetica e storiografia, ovvero di un Soggetto *fictional* e di un Soggetto *non-fictional*.^[17] Nella prima sezione intitolata *Osservatorio*, vero avamposto di indagine e teorizzazione poetica dell'intera raccolta, questo difficile compromesso viene sviluppato per mezzo di una riflessione intorno ai pronomi, fulcro grammaticale dell'espressione soggettiva. Nella prima sezione della raccolta, viene indagata una possibilità narrativa per mezzo della quale i pronomi arrivano addirittura a scomparire dall'orizzonte testuale. Nel componimento *Sciami, fotoni*, la modalità narrativa del soggetto storico viene presentata inizialmente come un'epifania topica "verso un luogo dove s'irradia luce / e non esistono pronomi" (p. 13),^[18] dove la dimensione di scrittura della Storia è quella in cui "Non esistono nomi, autrici, autori" (p. 18). Come già emerso, questa utopia dell'impersonalità è fortemente ancorata ad un'interrogazione intorno alla natura dei pronomi, dove l'io è poco più che un modo grammaticale della narrazione alla quale la lirica deve aggrapparsi, rifugito, invece, dalla narrazione della Storia. Si legge nel primo componimento della suite *Nuvole, io*: "Io con l'io mi nascondo/ chiamando a raccolta quello che sappiamo: / abbiamo paura, ancora non è chiaro come finirà la storia." (p. 20) Questo procedimento è completato per mezzo di un ricorso alla prima persona plurale che realizza un primo tentativo di smarcamento dalle maglie della singolarità lirica (cf. Richardson 2015, 200-212), realizzato nei componimenti successivi per mezzo di una focalizzazione posta sul soggetto della poesia ricorrendo alla terza persona singo-

lare: "lei, la me stessa" che arriva ad interrogarsi riguardo all'effettivo scorrimento del tempo all'interno della propria narrazione, "Era tornato il tempo? Scorreva nuovamente qualcosa?" (p. 21). L'utilizzo di questa forma fittizia costituisce un attraversamento necessario al fine di produrre una poesia che non sia più semplicemente un riflesso narcisistico della rappresentazione del mondo, ma che finalmente sia uno strumento di *indagine* del mondo (cf. Culler 2015, 304s.). Il soggetto prodotto da questo esperimento narrativo è prima di tutto un avamposto noetico in grado di esplorare la realtà e la sua consistenza storica, con il fine di separare l'allucinazione lirica dal vero fattuale: "La mia mente imparziale cerca di separare reale da irreale / ma il nostro passato è cresciuto / tanto da non poterlo fendere / né attraversare a piedi" (p. 28).

Quello realizzato da Anedda è, appunto, un tentativo di parziale spersonalizzazione del soggetto storico che, nella dimensione del verso, fatica a liquidare la propria dimensione lirica. La narrazione lirica tende perciò a riemergere nelle sezioni successive dell'opera, nelle quali il soggetto diventa il protagonista dei propri ricordi, della narrazione della propria sofferenza e dei propri lutti. La dimensione lirica non viene sostanzialmente abolita, ma torna piuttosto a riemergere in una rete di eventi extra-soggettivi che il soggetto tenta di storicizzare. Il mezzo è quello di una connessione orizzontale empatica con la dimensione dell'altro da sé, una connessione che viene sicuramente facilitata dall'esercizio dell'empatia svolto attraverso la narrazione lirica. Il soggetto storico rimane invischiato all'interno di una simile dinamica, in cui però "tutto si perde e torna in altre forme" (p. 25).

3. evento privato / evento storico

Quali sono dunque queste forme? Sono le forme della scrittura biografica e di quella storica. Esse cercano di risolvere quell'interrogativo riguardo a come entrambe possano coesistere all'interno di una categoria testuale come quella di poesia lirica.

Il problema di rappresentazione della realtà storica per mezzo del Soggetto lirico funge da raccordo fra la prima e la seconda sezione della raccolta. Anedda pone infatti in epigrafe un breve testo in cui riemergono gli interrogativi riguardo la consistenza pronominale del soggetto lirico e la sua possibilità di assurgere alla funzione di testimone e narratore della storia: "ci sono tracce? O sento solo io i perduti, gli stranieri, / i prigionieri tempestati di spine, le loro voci" (p. 33). La discussione di queste possibilità risulta fondamentale per l'intero impianto della raccolta. Su questa apparente inconciliabilità si fonda infatti la seconda dicotomia fra evento privato e storico.

Da un lato, la narrazione della dimensione privata si trova prodotta attraverso una serie di epifanie di senso: questi momenti sono funzionali al Soggetto al fine di ricostruire una propria storia per mezzo di una forte rivendicazione identitaria. Un attraversamento temporale di un passato personale e limitato ma che aspira ad una ricostruzione globale di significato. I testi che si confrontano direttamente con la dimensione del privato si concentrano soprattutto nella seconda sezione di *Historiae*: uno dei principali *focus* è posto infatti sulla ricostruzione del rapporto con la madre recentemente scomparsa. In questo contesto, il *kind* lirico viene realizzato per mezzo di una delle sue principali posture, ovvero quella elegiaca. Muovendo da un ricordo, quasi un'emersione involontaria stimolata solitamente da un oggetto triviale o da un riferimento esterno, Anedda ricostruisce una narrazione che sia funzionale ad uno scavo nella propria dimensione

micro-storica. Il risultato è quello di un attraversamento del passato volto a delineare una personale Storia. La madre viene guidata dal poeta^[19] attraverso la morte in *Perlustrazione I*: "Perlustro la zona (sarà quella?) / solo per constatare che non c'è difesa, / che il suo spazio, quello che la fisica dice / sia presente quando nasciamo, / è sguarnito di ogni compassione / e il tempo è il vero buco che ci divora." (p. 43). Il tentativo è quindi quello di riconquistare questo spazio della memoria al fine di contrastare l'azione disgregante del tempo. L'equazione sviluppata da Anedda mette in relazione la Storia personale con quella che tende sempre più a delinarsi come una Geografia dei ricordi. Essi vengono attentamente disposti nella narrazione lirica al fine di salvare e di restituire qualcosa che non è più: per questo si accumulano componimenti che ricostruiscano eventi appartenenti alla sfera del privato -come accade, per esempio, nel componimento "Quando mia madre nuotò per l'ultima volta" (p. 46)–, oppure ricreano la dinamica epifanica fra chi rimane (ovvero il Soggetto narrante) e gli oggetti degli scomparsi – come nella serie *Davanti agli armadi dei morti* (p. 48ss.) in cui la narrazione viene inizialmente focalizzata sul padre della poetessa e non più solamente sul Soggetto lirico.

Questa dimensione extra-soggettiva di *Historiae* è ciò che permette ad Anedda questo salto rivolto alla dimensione storica collettiva. Lo sviluppo della componente lirica di questa narrazione stimola nel Soggetto una più profonda connessione orizzontale (ma non per questo empatica) con l'alterità storica: la folla composta dagli altri soggetti sconosciuti ed innominabili. Come risultato, nella stessa sezione convivono la già menzionata archeologia del ricordo personale ed una serie di eventi esterni che, ugualmente agli eventi privati, vengono caratterizzati per mezzo della stessa dinamica descrittiva. La narrazione storica si sviluppa intorno a drammi storici collettivi ai quali il Soggetto lirico partecipa per mezzo di questa operazione di osservazione e trascrizione di un'epifania di senso. Esemplare, in questo senso, è la poesia *Esili* (pg. 39) in cui la tragedia dei migranti morti nel Mediterraneo viene eletta a simbolo della dimensione tragica della Storia, per poi essere trasfigurata all'interno della macchina lirica:

Oggi penso ai due dei tanti morti affogati
a pochi metri da queste coste soleggiate
trovati sotto lo scafo, stretti, abbracciati.
Mi chiedo se sulle ossa crescerà il corallo
e cosa ne sarà del sangue dentro il sale.

In questo componimento, la tecnica adottata da Anedda è quella trasfigurazione mitica dell'evento, quasi una metamorfosi ovidiana del sangue in corallo. Il *focus* narrativo è posto nuovamente sul Soggetto descrivente l'evento in prima persona ("mi chiedo"). La dimensione collettiva, in questo caso, risiede nella chiave di mito eziologico attraverso la quale l'evento è narrato: questa modalità di trascrizione dell'evento stimola nel lettore una connessione quasi archetipica con l'oggetto del racconto.

Un ulteriore avanzamento nel processo di scrittura storica si trova nel componimento successivo intitolato *Confini*, questa volta focalizzato sulla guerra in Siria (p. 41):

L'ennesima notizia della strage arriva questa sera
nell'ora in cui messi gli ultimi panni in lavatrice
si scoperchiano i letti per dormire.
Sullo schermo del televisore unica luce nella stanza buia

Scorrono visi morti e morti vivi, lampi di armi,
corpi nudi e dentro ai calcinacci un cane.
La storia moltiplica i suoi spettri, li affolla
ai confini degli imperi nell'età del ferro che ci irradia.

La "notizia" arriva casualmente all'orecchio del Soggetto ed è sentita involontariamente nel momento in cui sta eseguendo un'azione triviale, "nell'ora in cui messi gli ultimi panni in lavatrice / si scoperciano i letti per dormire." Il *medium* della televisione ha la funzione di introdurre l'oggetto di questa rapida narrazione, "i visi morti e morti vivi". Infine, il terzo passaggio in cui si attua il passaggio dalla narratività storica ad una *γνώμη* lirica, permette al Soggetto di aprirsi ad una modalità di scrittura che non sia più limitatamente individuale. Il passaggio, lento ma evidente, effettuato da Anedda è quello di limitare l'uso del Soggetto lirico singolare, l'io con il quale ci si nasconde, ed aprire la propria narrazione dell'evento storico ad un più inclusivo "noi" (come appare evidente nella chiusa "nell'età del ferro che ci irradia"). La finalità è quella di stimolare una connessione orizzontale ed empatica con la dimensione dell'altro, una dimensione che è esterna a quella del Soggetto e per questo depersonalizzata. E' in questa connessione che Agamben riconosce la portata etica della poesia (Agamben 2011, 167s.). Questo elemento viene esplicitato a livello ulteriore e con maggiore esattezza in un componimento dal titolo *Occidente* (p. 64s.), contenuto nella sezione omonima:

Ecco le case contadine del Duemila,
sono in piena città e sotto il mio balcone [...]

Divago, così, vado dall'altra parte della casa,
quella più quieta dove si vedono i villini,
le facciate dipinte, i giardini con le palme nane.
Tutto perfetto "se non fosse" – dice un inquilino –
"per i cassoni d'immondizia", bocche di buio
che inghiottono gli avanzati: non solo cibo, ma mobili,
vestiti, oggetti che forse si possono aggiustare.

Per questo a ore strane vengono i nostri alieni:
a volte sono donne, spesso vecchie.
Spingono un passeggino privo di bambino,
ma anche un carrello per la spesa,
e in effetti la fanno, "a nostre spese"
aggiunge l'inquilino.

In realtà cercano ferro in questa età dell'oro.^[20]
Stavolta vedo da vicino. Ci guardiamo.
È davvero impossibile lavare la vergogna reciproca?

Non so rispondere e neppure voi.
Ci muoviamo in una zona di tempo
schiuma delle ere. [...]

La narrazione è ora focalizzata su chi raccoglie qualche avanzo dai cassonetti dei rifiuti, anche per mezzo della voce di un soggetto esterno a quello lirico – quella "dell'inquilino" – che contribuisce alla scrittura di questo evento. Cionondimeno, il principale elemento di novità del componimento si situa nella strofa in cui viene descritto lo scambio di sguardi fra il poeta ed il cercatore di rifiuti:

la domanda sembra infatti giungere per mezzo di una pronuncia esterna alla narrazione dell'evento, contribuendo così a quella spersonalizzazione ricercata da Anedda all'interno della prima sezione. L'interrogativo è poi esteso a sé stessa e al pubblico dei lettori.

4. Storia / Geografia

La Storia narrata da Anedda è una storia da caratterizzarsi per mezzo di un'ottica di breve durata. Tutti gli eventi narrati dalla poetessa, sia quelli inerenti ad una dimensione mitico-antropologica di una storia dell'umanità, sia quelli che tradiscono una maggiore prossimità con la sfera del privato, finiscono per essere appiattiti sul piano orizzontale del libro di poesia: tutto sembra, nel libro di Anedda, avvenire seguendo una causalità universale e necessaria in grado di collocare sullo stesso piano la portata dell'evento collettivo e quello privato. Tutto assurge conseguentemente al medesimo valore di *exemplum*, realizzando una tendenza più propria del *genre* lirico. A causa di questo appiattimento sviluppato soprattutto dal nucleo centrale di *Historiae*, il tema della restituzione storica degli eventi tende ad essere affiancato alla realizzazione di una topografia complessa in cui il poeta colloca gli eventi narrati. Su questo piano gli eventi tendono infatti ad essere collocati su una cartografia mentale che promuove l'ultima e più significativa dicotomia che sorregge l'impianto dell'intero volume, ovvero quella fra Storia e Geografia.

Storia e Geografia agiscono proprio in quanto piani profondamente compenetrati in *Historiae*: da un lato, la verticalità dello scavo storico in grado di restituire la dimensione privata; dall'altro, l'orizzontalità del legame con un'alterità sopra-individuale stimolato da una disposizione geografica degli oggetti della narrazione che vengono messi in relazione tra di loro: il dramma globale dei "migranti", quello sociale dei cercatori di rifiuti ed il ricordo doloroso degli scomparsi sono tutti collocati sullo stesso piano. Anedda, per mezzo di questa operazione, delinea una cartografia complessa sulla quale la narrazione complessiva degli eventi sembra scorrere in modo indifferenziato e senza alcun tipo di orientamento gerarchico. Si tratta sostanzialmente di un'ulteriore operazione di rinnovamento dei rapporti fra scrittura lirica e storica che costituisca il vero nucleo teorico dell'intera raccolta *Historiae*, contribuendo a sancirne la sua forte componente innovativa.

Nel componimento '15-18 (p. 45) si trova una delle più riuscite realizzazioni di questa nuova struttura teorica:

A volte mi illudo di afferrare i nessi tra le cose
mio nonno in trincea a diciassette anni
che scrive versi d'amore ignaro
che l'inferno doveva ancora venire.
Lui vivo e tutto il resto perduto
a cominciare dalla bambina
sepolta in Istria con sua madre.
Di notte stabilisco i nessi tra le cose
rivedo un vecchio esitare sulle scale
scambiare il vuoto per un lago
e le ringhiere di ferro con le felci.
Lo vedo mentre cade facendo di se stesso
un nodo di vestiti e vetri per provare
finalmente a rovesciare il mare.

Questo nuovo modo di narrare eventi storici (in questo particolare caso la Grande Guerra) e di riconnetterli poi alla dimensione più privata e lirica (l'esperienza della guerra da parte del nonno e la connessione di questo evento traumatico collettivo con il trauma più recente della malattia degenerativa) permette di "afferrare i nessi tra le cose", un rapporto causale fra gli eventi che il Soggetto ricostruisce per mezzo della propria narrazione poetica. Privato e storico non sono più distinguibili all'interno della mappa tracciata da Anedda in questo componimento: la proiezione dei propri oggetti su un nuovo piano narrativo non permette più di distinguere i confini della narrazione lirica e di quella, più impersonale, della storiografia. Il risultato finale a cui Anedda approda, è quello di "ricostruire i nessi tra le cose" secondo un processo che non è da limitare alla ricostruzione di un principio di causalità storica, ma che apre ad una spazializzazione della propria storia personale e ad una sua definitiva collocazione in una dimensione collettiva e, in un certo senso, antropologica.

How to cite | Come citare:

Binetti, Roberto (2019): "'Una zona di tempo / schiuma delle ere.' Lirica e storiografia in *Historiae* di Antonella Anedda." In *lettere aperte* vol. 6, 75-86. [permalink: <https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-62019/432>]

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo et al. (2005 ed.), *Parola Plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. Roma: Luca Sossella.
- Afribo, Andrea (2007), *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*. Roma: Carocci.
- Agamben, Giorgio (2011), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Alhadeff, Gini (2018), "Afterword." In *My Poems Won't Change the World*, ed. P. Cavalli, trans. Gini Alhadeff, London: Penguin Books, 2018, 135.
- Anedda, Antonella (2018), *Historiae*. Torino: Einaudi.
- (1999), *Notti di pace occidentale*. Roma: Donzelli.
- (1992), *Residenze invernali*. Milano: Crocetti.
- (2003), *Il catalogo della gioia*. Roma: Donzelli.
- (2009), *La vita dei dettagli*. Roma: Donzelli.
- Caporali, Marco (2007), "Donne che traducono donne. Amelia Rosselli e Sylvia Plath." In *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, ed. Andrea Cortellessa. Firenze: Le Lettere.
- Cixous, Hélène (2010), *Le rire de la Méduse*. Parigi: Galilée.
- Culler, Jonathan (2015), *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press. [<https://doi.org/10.4159/9780674425781>]
- Derrida, Jacques (1967), *L'écriture et la différence*. Parigi: Seuil.
- Frabotta, Biancamaria (1977), *Donne in poesia*. Roma: Savelli.
- (2009), *Quartetto per masse e voce sola*. Roma: Donzelli.
- Frasca, Damiano (2014), "Posture e genere lirico." In *Posture dell'Io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*. Pisa: Felici.
- Gauthier, Xavière (1980), "Existe-t-il une écriture de femme?" In *New French Feminisms*, ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. Brighton: The Harvester Press.
- Genette, Gerard (1994), *Finzione e dizione*. Parma: Pratiche.

- Gordon, Robert S.C. (2005), *An Introduction to Twentieth-Century Italian Culture. A Difficult Modernity*. London: Duckworth.
- Hunt, Lynn (1989), *The New Cultural History*. Berkeley: The University of California Press. [<https://doi.org/10.1525/california/9780520064287.001.0001>]
- Kristeva, Julia (1974), *La révolution du langage poétique*. Parigi: Seuil.
- Irigaray, Luce (1974), *Speculum. De l'autre femme*. Parigi: Minuit.
- Lacan, Jacques (2002), *Scritti*. Torino: Einaudi.
- Manacorda, Giorgio (2004), *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*. Roma: Castelvechi.
- Mazzoni, Guido (2005), *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il Mulino.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1978), *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Pagliarani, Elio (2006), "La sintassi e i generi." In *Tutte le poesie (1946-2005)*, ed. Andrea Cortellessa. Milano: Garzanti.
- Porta, Antonio (1978), *Poesia degli anni Settanta*. Milano: Feltrinelli.
- Proust, Marcel (1974), *Contro Sainte-Beuve*, trans. Paolo Serini e Mariolina Bertini. Torino: Einaudi.
- Richardson, Brian (2015), "Representing Social Minds. We and They Narratives, Natural and Unnatural." In *Narrative* vol. 23, n. 2., 200-212. [<https://doi.org/10.1353/nar.2015.0008>]
- Santini, Federica/Summerfeld, Giovanna (2013), *The Politics of Poetics. Poetry and Social Activism in Contemporary Italy*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Spencer, Eleanor (2017), *American poetry since 1945*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Testa, Enrico (2005), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.
- White, Hayden (1975), *Metahistory*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- (1978), *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. London: Johns Hopkins UP.

Note

- [1] Ci si riferisce a *Poeti italiani del Novecento*, l'antologia pubblicata da Mengaldo nel 1978 per Mondadori.
- [2] Mengaldo prevede la critica che sarà mossa al canone proposto nella propria antologia evidenziando la mancanza di queste caratteristiche nella scrittura poetica femminile, tendente pericolosamente all'informale (cf. Mengaldo 1978, 58s.).
- [3] La formula di *écriture féminine* viene coniata da Hélène Cixous all'interno del suo saggio *Le rire de la Méduse* e poi utilizzata da teorici del pensiero femminista come Derrida, Kristeva ed Irigaray. Il centro del discorso intorno alla scrittura femminile è l'esistenza di una differenza ontologica fra maschile e femminile in grado di produrre, a livello estetico, uno stile fortemente caratterizzato. L'uscita dal discorso "fallogocentrico" permette, secondo questi teorici della differenza, la creazione di uno stile altro e caratterizzabile per mezzo di una serie di qualità definibili per sottrazione rispetto alla "scrittura maschile" (cf. Cixous 2010; Kristeva 1974; Derrida 1967; Irigaray 1974).
- [4] Robert Gordon si interroga, nel suo manuale di letteratura italiana contemporanea, sull'esistenza di un rapporto causale fra genere e stile: "An important open question remains as to whether the distinct concerns, styles and modes of narrative in display in this array of work – centred variously on the private, the fantastic, the hidden, on desire and the body and only obliquely connected to history, society and public world – could ever amount on a feminine or female voice in literature determined by gender." (Gordon 2005, 129).
- [5] La definizione di "poesia confessionale" viene utilizzata per la prima volta in riferimento all'opera del poeta Americano Robert Lowell al fine di descrivere una modalità narrativa nella quale la componente autobiografica e diaristica fosse preponderante (cf. Spencer 2017, 102). La stessa definizione è stata estesa alla poesia di diverse autrici italiane che spesso però prendono le distanze da tale etichetta come

accade, per esempio, nel caso di Amelia Rosselli: durante questa intervista, Rosselli rifiuta non solo qualsiasi accostamento della poetica di Plath al movimento noto come *confessionalism*, ma cerca di allontanare anche la propria poesia da questa *côte*, così compiendo un movimento di forte rivendicazione di originalità poetica, slegata da qualsiasi equazione che metta in relazione la poesia scritta da donne ed una tendenza ad una scrittura intimista (cf. Caporali 2007, 69).

- [6] Nella sua antologia poetica, Manacorda colleziona una serie di definizioni in riferimento alla poesia di Antonella Anedda nelle quali il critico sembra esprimere un malcelato stupore nei confronti di certe scelte del poeta come quella di voler conciliare lirismo e narrazione storica: in generale la poesia di Anedda viene definita come "caso paradossale" in cui "le immagini sembrano accostate senza nessuna logica", per poi riconoscere "una forte componente narrativa deviata verso un malinteso lirismo" e stupirsi quando "Anedda parla addirittura della Guerra" (cf. Manacorda 2004, 14-17).
- [7] Atribo muove simili critiche allo stile di Anedda attaccando, in questo caso, soprattutto la terza raccolta *La vita dei dettagli*, accusata di "facile narratività" (Atribo 2007, 87).
- [8] La rilevazione viene fatta da due curatori di alcune delle antologie di poesia contemporanea più importanti del decennio: Biancamaria Frabotta ed Antonio Porta. B. Frabotta, *Donne in poesia* (Roma: Savelli, 1977); Antonio Porta, *Poesia degli anni Settanta* (Milano: Feltrinelli, 1978). L'antologia di Frabotta è la prima a proporre un canone di poeti italiani interamente al femminile, interrogandosi in merito alla possibile storicizzazione dei suoi esponenti all'interno del canone esistente; l'antologia di Porta, anch'essa dedicata ad un'analisi dell'estremo contemporaneo, possiede il merito di ampliare il numero di poeti donne sfiorando una percentuale di inclusioni del 17%, non più superata se non da un'antologia come *Parola Plurale* nel 2005 (in cui le inclusioni sfiorano un terzo del totale di 64 poeti) (cf. Alfano et al. 2005).
- [9] Per il caso della Guidacci, Karagoz (2013, 76-92) compie un'analisi che mette in relazione le poesie religiose della Guidacci con una loro lettura storica ed etica.
- [10] La definizione è tratta dall'introduzione di Frabotta (1977, 18).
- [11] Il tentativo era stato già intrapreso nella raccolta *Notti di pace occidentale* nella quale una delle sezioni era interamente dedicata alla trattazione di eventi bellici quali la Guerra del Golfo o il conflitto in Kosovo. In questo caso, Anedda non tenta ancora un passaggio diretto fra rappresentazione del dramma storico e riconnessione di quest'ultimo a drammi più intimi e personali come avverrà più compiutamente in *Historiae* (Anedda 1999). Il rapporto fra scrittura lirica e narrazione storica si sistematizza all'interno della struttura dell'ultimo libro in modo tale che non sia possibile distinguere nemmeno un luogo testuale in cui queste tematiche non siano profondamente intrecciate: in questo senso, emerge un nuovo sistema capace non solo di interrogare la portata e la pregnanza di un genere letterario, quanto piuttosto sistematizzare la propria analisi del reale all'interno del genere lirico.
- [12] Adottando una prospettiva ed un lessico lacaniano e considerando la scrittura della Storia come atto linguistico, potremmo identificare l'origine di questa distanza fra oggetto e rappresentazione nella *Spaltung* esistente fra significante e significato, ovvero nella loro relazione completamente arbitraria (cf. Lacan 2002, 220-316).
- [13] Ricalcando la definizione fornita da Kate Hamburger in *Die Logik der Dichtung*, Jonathan Culler oppone a quest'ultima la definizione della natura *fictional* del Soggetto lirico (cf. Culler 2015, 105-109). Guido Mazzoni, nel suo saggio sulla poesia moderna riprende il riferimento alla Hamburger, al fine di definire la lirica moderna come "il genere egocentrico" per eccellenza (Mazzoni 2005, 203s.).
- [14] La poesia, più di altre forme d'arte, ha sempre dato generosamente per scontato sé stessa, il suo *codice* ed il *messaggio* da esso veicolato, considerandoli come una naturale conseguenza del fatto di esistere, della sua stessa consistenza ontologica. Si sa, da qui muove la tentazione di una lettura biografica del testo che ha dato origine ad una polemica antica, quella a cui viene fatto riferimento e che prende le

mosse dalle rivendicazioni di Marcel Proust contro il critico letterario Sainte-Beuve che sosteneva di leggere nella *Recherche* una sorta di diario inconfessato e inconfessabile dello stesso autore. Proust, opponendosi a questo tipo di lettura, non solo sconfessa la possibilità dell'esistenza di un'identità fra personaggio e autore, ma riafferma con forza la non interpretabilità del testo letterario attraverso la biografia. I due insiemi sono confinanti, fondamentali l'uno per l'esistenza dell'altro, ma non inseriti l'uno nell'altro, non possedendo quel tipo di rapporto consequenziale (cf. Proust 1974, XI- LVII).

[15] Anedda guarda, in questo senso, con ammirazione all'esempio di narrazione storica tacitiana degli *Annales*, esempio folgorante di asciuttezza stilistica e di depersonalizzazione del soggetto: "Rileggendo Tacito durante questa estate di massacri / il conforto veniva dal latino, la nudità dei fatti, / l'assenza o quasi di aggettivi, / il gerundio che evita inutili giri di parole. / [...] Il grigio libro di Tacito / scritto quando il suo autore aveva sessant'anni / dice soltanto ciò che deve. Sul grigio orizzonte / degli *Annales* non c'è posto per i paesaggi o per l'amore: / ci cura questa forma lapidaria: / "La radicata cupidigia dei mortali, / i premi ai delatori non meno abominevoli dei crimini / il metallo che decreta l'oro". (Anedda 2018, 34).

[16] A partire dagli anni Sessanta si assiste ad una repentina modificazione del complesso sistema del *genre* lirico: autori come Luzi, Sereni, Caproni, Giudici e Rosselli incominciando ad introdurre sistematicamente enunciatori diversi dall'io lirico. Questo nuovo "dialogismo" produce inevitabilmente una complicazione dei modi attraverso i quali la narrazione lirica (e biografica) viene coniugata ad una nuova esigenza di rappresentazione storica, di cui il Soggetto singolare non è più il centro (cf. Frasca 2014, 11-18; 23-26). Anedda dimostra, in questo senso, di tornare ad impugnare questa "postura lirica" votata all'ibridazione di diversi generi letterari.

[17] Nel suo saggio *Finzione e dizione*, Genette (1994, 75) ha sottolineato come in qualunque testo letterario la prevalenza della componente *fictional* o di quella *non-fictional* non escluderebbe l'altra: "le forme pure di *fiction* e *non-fiction* non esistono se non nella provetta dello studio di poetica".

[18] Le pagine indicate dopo le citazioni si riferiscono all'edizione pubblicata nel 2018: A. Anedda, *Historiae* (Torino: Einaudi, 2018).

[19] Il termine "poeta" viene in questo contesto preferito a quella di "poetessa" partendo dalle considerazioni di Xavière Gauthier (1980, 161) indicanti l'asemanticità del secondo termine nelle lingue romanze. Simili critiche riguardo all'adozione del termine "poetessa" sono state mosse da altri importanti voci della letteratura italiana fra le quali spiccano i nomi di Elsa Morante, che amava definire "poeta" sè stessa ed anche Patrizia Cavalli, di Amelia Rosselli, così come di Biancamaria Frabotta (cf. Alhadeff 2018, p. 135; Rosselli 1976, 121; Frabotta 2009, 5).

[20] Il "ferro" e, più in generale, i metalli tornano come elemento metaforico ossessivo in tutta la raccolta, frequentemente citati in opposizione all'elemento materico e "biologico" di cui il Soggetto è costituito: le varie "cellule", "atomi", ed addirittura "fotoni" che appaiono in *Historiae*. Questa serie di "metafore ossessive" è da collocare all'interno di una dinamica descrittiva già presente nelle raccolte precedenti di Anedda, focalizzata sugli oggetti ed interpretati come significanti pieni, portatori di significato con i quali il Soggetto lirico è in grado di instaurare un dialogo denso e profondo. Interessante, nell'ultima raccolta, è questo nuovo spostamento verso la consistenza materica degli oggetti che tendono sempre più ad essere scomposti nelle loro componenti fondamentali (cf. Anedda 1992; 1999; 2003; 2009).

Resistenza come evento.

Antropologia e verità della testimonianza in A. Zanzotto

Matteo Cavalleri (Bologna)

Muovendo da un'analisi della Resistenza in termini evenemenziali – che mette quindi in evidenza, seguendo il pensiero di Alain Badiou, la modificazione ontologica introdotta dall'evento "Resistenza" – il presente contributo, sulla scorta della riflessione formulata da Jean Starobinski nel 1943, propone un'indagine dell'impatto che la lotta partigiana ha avuto sia nella produzione del soggetto resistente, ovvero sulla sua antropologia, sia sulla sua capacità poetica e testimoniale. La poesia di Zanzotto diviene il luogo in cui si manifesta il venire alla presenza del partigiano e si formalizza uno stile in grado di testimoniare la ferita e la verità prodotta da un tale processo antropologico.

Analyzing the Resistance as an event – thus highlighting, following the thought of Alain Badiou, the ontological modification introduced by the event "Resistance" – the essay, on the basis of the reflection formulated by Jean Starobinski in 1943, proposes an investigation on the impact that the partisan struggle has had both in the production of the resistant subject, i.e. on its anthropology, and on its poetic and testimonial capacity. Zanzotto's poetry becomes the place where the process through which the partisan comes to the presence is manifested and where a style capable of testifying to the wound and the truth produced by such an anthropological process is formalized.

1. Evento e ferita

Vittorio Sereni, negli ultimi versi di *Nel sonno* – poesia frutto di una lunga gestazione, composta tra il 1948 e il 1953, apparsa la prima volta sulle pagine dei "Quaderni piacentini"^[1], successivamente nel volume *Cinque poeti e sei scrittori*^[2] e, infine, come componimento d'apertura della sezione *Il centro abitato* della raccolta *Gli strumenti umani* (Einaudi, 1965) –, istituisce, in modo icastico, quella che potremmo definire una topica di eccezionale valore epistemico nella delinea-zione dell'essenza del gesto testimoniale resistenziale. Delimitandone lo spazio d'enunciazione, i soggetti coinvolti e la loro progressione antropologica:

Geme
da loro in noi nascosta una ferita
e le dà voce il vento dalla pianura,
l'impietra nelle lapidi. (Sereni 2006, 158)

La chiusa di Sereni imbastisce una relazione simbolica tra i partigiani, "loro", e "noi", a partire dal potere rappresentativo dell'immagine della ferita. Ferita che è, *in primis*, la rappresentazione di un luogo, l'allestimento della topica di un incontro e di una relazione meta-storica, prima ancora che l'elezione di un soggetto e di un oggetto della testimonianza. E, come si cercherà di dimostrare, non è un caso che si voglia rintracciare la peculiarità della testimonianza della Resistenza in un autore che, per sua stessa ammissione, ne è stato, dalla storia, forzatamente escluso. Assumendo la distinzione heideggeriana tra cominciamento [*Beginn*] e inizio o origine [*Anfang* o *Ursprung*], la testimonianza, infatti, trova il proprio cominciamento nell'indisponibilità di un soggetto in grado di testimoniare – ovvero, l'individuo, il qualcuno che compie un'esperienza, non è in sé né un

soggetto né un testimone – la cui origine consiste invece nel confermarsi, nel venire alla presenza, come testimonianza effettiva in una relazione – il testimone diviene soggetto di testimonianza in un rapporto loro-noi in forza, si vedrà, di un evento:

Beginn ist jenes, womit etwas anhebt, Anfang das, woraus etwas entspringt. [...] Der Beginn wird alsbald zurückgelassen, er verschwindet im Fortgang des Geschehens. Der Anfang, der Ursprung, kommt dagegen im Geschehen allererst zum Vorschein und ist voll da erst an seinem Ende. Wer vieles beginnt, kommt oft nie zum Anfang. Nun können wir Menschen freilich nie mit dem Anfang anfangen – das kann nur ein Gott –, sondern müssen beginnen, d.h. mit etwas anheben, das erst in den Ursprung führt oder ihn anzeigt^[3]. (Heidegger 1980, 3s.)

Emerge qui la contraddizione temporale che sembra custodire l'origine del gesto di resistere e, quindi, di testimoniare: solo da un cominciare incarnato nella storia, incastonato nelle sue leve, nei suoi oggetti necessitanti, può celarsi l'inizio, ovvero la messa in discussione, se non la rottura, dell'ordine storico. L'origine verrà alla luce solo nell'attuazione di una processualità, quindi caratterizzata da una tensione meta-storica, che viene però inaugurata solo da un cominciamento pienamente storicizzato e che cela, e allo stesso tempo custodisce, l'*Anfang* e l'*Ursprung*: "certo il cominciamento è l'involucro che nasconde l'inizio, e in questo senso è addirittura indispensabile" (Heidegger 1978/79 vol. II, 37).

La dinamica cominciamento-origine è ciò che Sereni individua nell'immagine della ferita. La testimonianza è tale se e solo se si istituisce sui bordi di una ferita. Lungo i quali – da loro in noi – si situano i soggetti di una relazione che è meta-storica: in quanto geme da un tempo – il loro – ad un altro – il nostro.

Italo Calvino, nella *Prefazione* del 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*, fornisce una considerazione puntuale della natura mnestica di questa ferita:

La memoria – o meglio l'esperienza, che è la memoria più la ferita che ti ha lasciato, più il cambiamento che ha portato in te e che ti ha fatto diverso –, l'esperienza primo nutrimento anche dell'opera letteraria (ma non solo di quella), ricchezza vera dello scrittore (ma non solo di lui), ecco che appena ha dato forma a un'opera letteraria insecchisce, si distrugge. Lo scrittore si ritrova ad essere il più povero degli uomini (Calvino 1947, 23).

L'esperienza si apre in un campo in tensione tra due polarità: da un lato la memoria, dall'altro la ferita che questa ha prodotto nel soggetto che ha patito l'esperienza in questione. L'esperienza – che Calvino intende nei termini della benjaminiana *Erfahrung*, ovvero di esperienza vera, accumulata, e non vissuta ed intellettualmente sistematizzata [*Erlebnis*]^[4] – sembra destinata ad ingaggiare con il soggetto un rapporto agonale, una lotta impari dalla quale l'autore è destinato ad uscirne con una povertà riconfermata: la ferita è sintomo di cambiamento, ma allo stesso tempo è ammonimento di un'assenza a venire, di una povertà futura: quella dello scrittore l'indomani del suo primo scritto.

Quale cambiamento geme nella ferita? Quello che l'evento Resistenza ha introdotto nella situazione storica e che ha indotto la nascita del soggetto resistente. Utilizzando l'ontologia eventuale proposta da Alain Badiou e l'antropologia ad esso connessa^[5], si può leggere la Resistenza come l'avvento di un "in più" ontologico che ha divelto lo scorrere della situazione data. L'8 settembre 1943, infatti, si presenta come l'irruzione di un evento che disarticola completamente sia la logica della guerra sia la vita stessa di milioni di cittadini. Carlo Dionisotti, in un

editoriale apparso nell'autunno del 1945 su "Giustizia e libertà", ricordando l'armistizio di due anni prima, definisce la data come un punto di abissale riferimento nella storia d'Italia, un giorno rispetto al quale c'è un prima e un dopo: "un nodo che non si sfilava. Ed è acquisita come forse nessun'altra in passato, perché dentro e al di là di un evento comune, milioni di italiani hanno, in proprio, [legato, ndr] a quel giorno una pausa e una svolta nella loro singola vita" (Dionisotti 2008, 155). Ma a cosa ci si lega l'8 settembre? Cosa si sceglie? Il momento storico non convoca ad una scelta per "un modo qualsiasi di esistere", ma chiede di scegliere o meno per l'esistenza stessa, chiede di ristabilire le condizioni di possibilità perché l'esistenza stessa dell'uomo possa essere effettiva, "l'esistenza insomma dell'uomo nell'esercizio libero del suo pensiero e del suo lavoro" (ivi, 86s.), scrive sempre Dionisotti in un frammento del 1944. E individua nella lotta resistenziale una tensione incoativa, una pratica ri-generativa dell'umano messa in atto dall'accadere stesso della storia:

Questa, se mai altra, è la guerra onde può attendersi l'uomo, secondo l'antico detto, fabbro della sua fortuna, l'individuo esperto di tanto male e ansioso finalmente del bene, l'individuo sì, che, superstite dell'eccidio, solo con la sua libera vita, fatta giustizia del nemico, riconosce intorno a sé negli altri superstiti i compagni e con quelli imprende la via: questa, se mai altra, la guerra onde può attendersi non una, ma la rivoluzione dell'antica Europa (ivi, 89).

Cosa significa che l'uomo, in questa guerra, "può attendersi"? Quale dinamica ontologica è sottesa da questa attesa? Sembra infatti sussistere, accanto ed intrecciata ad uno sforzo soggettivo e alla nomina di una individualità agente una processualità storico-oggettiva. Occorre, in altri termini, che sia successo qualcosa di supplementare rispetto alla situazione presente perché la singolarità dell'individuo vada a comporre un nuovo soggetto. La sensibilità estetica di Jean Starobinski – in *Introduction à la poésie de l'événement*, un saggio del 1943 (Starobinski 1943, 40-42) – coglie questo "qualcosa in più" – questo qualcosa che accade contraddicendo le regole dello stato di cose presente, direbbe Alain Badiou – come una distorsione delle dinamiche oggettive e auto-legittimantesi caratteristiche del tempo ordinario e, parimenti a Dionisotti, istituisce una relazione necessitante tra la realizzazione effettuale dell'esistenza soggettiva e la peculiarità della circostanza storica: "il tempo è fuori dai cardini, bisogna raggiungere l'esistenza" (ivi, 42). Anche Starobinski nomina questa circostanza come un *evento*, come un qualcosa che non c'era e che, nel momento in cui avviene, comporta una concatenazione di mutamenti. La situazione presente si apre al possibile e al nuovo, seppur nella drammaticità, e, conseguentemente, l'individuo è chiamato proprio da tale supplementarietà a decidersi per una nuova e impensata modalità d'essere. L'8 settembre è quindi la porta d'accesso nella situazione storica per quell'evento che possiamo chiamare Resistenza. Alain Badiou definisce l'evento come un cominciamento radicale, come la genesi di una procedura di verità che nasce, grazie alla rottura di una situazione per mezzo di un trans-essere, all'interno di una modificazione puntuale di una molteplicità data. Tale modificazione è mossa dall'introduzione di "una nomina singolare, l'entrata in gioco di un significante *in più*". E sono gli effetti *nella situazione* di questa entrata in gioco di un "nome in più" che instaurano una procedura generica e determinano l'evenienza di una verità *della situazione*" (Badiou 2008, 37). Con l'8 settembre, quindi, si introduce nella situazione risultante dalla caduta del fascismo un significante sovra-numerario, un nome in più: quello della scelta. È la possibilità di scegliere, intesa primariamente nella sua piega meta-riflessiva come scegliere di voler scegliere, che

introduce l'elemento supplementare, l'innominabile all'interno del paradigma fascista. La scelta per la Resistenza si configura quindi come una fedeltà all'evento Resistenza, come un continuo riabitare quella possibilità di scelta originaria. Come un trovare forme nuove, pensieri e azioni, per mezzo delle quali rapportarsi alla situazione storica sempre dalla prospettiva aperta dalla verità dell'evento. Le tracce di una tale fedeltà costituiscono la procedura di verità esplosa in Italia nel settembre 1943. Sono gesti che nella lacerante immanenza della determinatezza storica producono rotture e ne reinventano ogni volta la sostanza: sono la scelta per la montagna, la clandestinità, la lotta armata, i sabotaggi, il gappismo, le attività di disarmo, le staffette, gli atti terroristici, l'appoggio ai partigiani... Sino alla decisione di rivivere questa scelta tramite la sua trasfigurazione poetico-narrativa. Come coglie puntualmente Gabriele Pedullà (2005, XXII), tutte queste scelte sono mosse dalla medesima pulsione di verità.

Se l'evento Resistenza inaugura, tramite il nome in più della scelta, la procedura di verità nella situazione storica, qual è il ruolo del soggetto e, soprattutto, chi è il soggetto? Badiou risponderebbe: "si chiama "soggetto" il supporto di una fedeltà, cioè il supporto di un processo di verità. Quindi, il soggetto non pre-esiste affatto al processo. Esso è assolutamente inesistente nella situazione "prima" dell'evento. Si dirà che il processo di verità *induce* un soggetto" (Badiou 1994, 41). L'essere partigiano non preesiste quindi all'esperienza della scelta introdotta dall'evento, alla sua possibilità. La presenza di numerosi antifascisti in fase pre-resistenziale fu fondamentale (e che aderirono all'antifascismo per svariati motivi: politici, etici, religiosi, civili...), ma l'8 settembre accadde qualcosa che impose una sfasatura nelle loro biografie e nella loro stessa tessitura antropologica. Qualcosa che li ha rotti e colti in qualcosa d'altro (ivi, 45).

2. L'antropologia della testimonianza: spazialità e temporalità del canto

Grazie a questo necessario *détour*, siamo giunti alla fonte della ferita individuata da Sereni e confermata anche da Calvino alla base dell'atto della scrittura. Una ferita che ricorda la rottura e la ricomposizione in altro dell'individuo – ovvero nel soggetto resistente – suscitata dall'evento e confermata nella fedeltà alla scelta di scegliere di scegliere. Ferita alla quale segue una sostanziale perversione della linearità temporale, quella in forza del quale la medesima ferita geme in noi e in loro.

Jean Starobinski, nel già citato *Introduction à la poésie de l'événement*, mette infatti in luce come il rapporto tra evento, testimonianza e produzione poetica sia da inscrivere costitutivamente entro un orizzonte di tempo divelto, di eternità, a prescindere dal perdurare della scrittura stessa e al di là della sua frequenza nella produzione artistica di un autore. Se il prorompere (cf. Starobinski 1943, 40) nel canto del testimone sembra infatti nascere all'insegna della necessità, come una "parola che dice il terrore e la pietà dinanzi alla colpa, che denuncia l'accecamento passionale, parola che risarcisce la sventura nella luce gloriosa che niente può macchiare" (ibid.), è l'intonazione all'eternità la sua cifra caratterizzante. Il modello, prosegue Starobinski, è quello del coro nella tragedia antica, dell'irrompere del lirismo nel momento stesso in cui la violenza estrema calca la scena. In quel momento "il canto – fosse pure interrogativo ed esitante – costituisce allora

l'ammirevole intermediario attraverso cui la circostanza raggiunge l'eternità" (ibid.). È il coro l'intermediario tra il tempo storico dell'azione e l'intemporalità di una ricerca di senso sul mistero del vivere e del morire. Il loro unico possibile punto d'incontro è nell'intorno dei corpi travolti dalla violenza. "Connesso all'eterno", annota Starobinski, "il coro è capace di profezia" (ibid.). Profezia che viene qui presentata nella sua originaria accezione di immanenza: il coro è allo stesso tempo connesso con il mondo degli accidenti, con l'angoscia del presente. In una partecipazione dolorosa, empatica, alla situazione reale è custodita la vocazione più intima del coro e, fedelmente all'analogia suggerita dall'autore, anche del testimone. In modo estremamente icastico, con inflessioni plastiche quasi teatrali, Starobinski traccia la figura del testimone come colui che tenendo "gli occhi bene aperti dinanzi all'evento" si "appoggia" all'eterno e da quella posizione, in stallo tra una dimensione solipsistica ed una situazione condivisa, innalza "un canto che esprime la sofferenza e che dà forma a una speranza in cui tutti potranno riconoscersi" (ibid.). È quindi forse l'"insieme" la figura antropologica del testimone, più che l'io, il noi o il loro: la ricerca di frammenti di senso disciolti nella realtà è sempre un percorso che tende alla condivisione di una relazione: anche quando la scaturigine della parola è murata nella solitudine dell'esperienza artistica^[6], il suo canto si iscrive nell'orizzonte del coro. Un coro la cui tessitura relazionale è dettata da un gemere comune.

Là dove il tempo storico e il tempo interiore si incontrano inizia il compito del testimone di escogitare una strategia stilistica in grado di assurgere ad una dimensione sovraindividuale.

Nella riflessione di Starobinski, la testimonianza, espressa in particolar modo dal registro poetico, si situa in un complesso gioco a tre termini:

l'io del poeta, l'evento presente e un terzo termine, trascendente, in funzione del quale ogni grande poesia acquisisce la sua intensità. Si misuri la complessità di questo rapporto: se il poeta è il testimone della storia davanti all'eternità, per altri versi esso è il testimone dell'eternità di fronte al mondo in cui vive, e come tale il ruolo di testimone può prendere il senso sacro di martire. (Starobinski 1943, 40)

È nella dimensione di trascendenza evocata dalla prosa di Starobinski che si può rintracciare quell'apertura alla rottura innestata dal processo di verità concettualizzato da Badiou. E la correlata ferita. È nel nodo tra una dimensione umana totalmente invischiata nel dramma della situazione reale e l'anelito ad una realtà altra che va letta la produzione letteraria che nasce dalla Resistenza. Il testimone del secondo conflitto mondiale, prosegue Starobinski, è ben differente dall'immagine del poeta vate incarnata da Hugo. Se questi, in una posizione di attento e acuto spettatore della scena che gli offriva la strada parigina, si attribuiva il mandato di innalzare "gli eventi politici alla dignità di eventi storici" (ivi, 41), il poeta gettato sul palcoscenico della Seconda Guerra Mondiale non può permettersi di stare fuori dal gioco delle forze che si affrontano. "Lo sconvolgimento, per la sua violenza e la sua universalità, obbliga chiunque eserciti la parola, ne sia cosciente o meno, a prendere parte" (ivi, 42). È la poesia stessa ad essere attraversata dall'evento, sono le sue strutture estetiche immanenti a venirne pervertite. Il testimone è chiamato a ribaltare il mandato del poeta vate, deve interiorizzare la storia, assumere su di sé il passaggio dell'evento; la sua opera deve "vedere la storia nell'uomo piuttosto che l'uomo nella storia" (ibid.), chiosa Starobinski attraverso le parole di Pierre Emmanuel. Affermare che il canto sia inciso nella necessità significa quindi sostenere che le formule consuete dell'espressione artistica non siano in grado di reggere il peso della nuova rappresentazione: il testimone deve "trovare in se stesso

una parola nascente, al limite dell'indicibile" (ibid.). La nuova poetica deve trovare gli spazi stilistici all'interno dei quali si possa stabilire un rapporto tra l'anima e la parola, perché "il desiderio, l'amore, il dolore illimitati trovino una forma" (ibid.).

Il compito, conclude Starobinski, è difficile e, scrivendo nel pieno del conflitto, le sue parole sono il sintomo di un combattimento sul campo estenuante. Ancora una volta il piano estetico si intreccia con quello politico. La medesima pulsione di verità che muove sia alla lotta sia allo scrivere si presenta nella sua ruvidezza, rende manifesta l'inadeguatezza che colpisce tanto il combattente quanto lo scrittore. Inadeguatezza magistralmente espressa, ancora una volta, da Calvino:

Certo è questa immaturità che io associo ora all'indeterminatezza dei lineamenti, perché la persona che nei miei ricordi è sempre presente e sempre invisibile, cioè io, io che sono privo di immagine (non per niente vivo da mesi in un mondo senza specchi, posso dire che ho dimenticato chi sono; e come gli altri non ho, o non dovrei avere, neanche un nome) esisto soprattutto come coscienza della mia immaturità rispetto alle prove che affronto.^[7]

Sta forse qui il motore del paradosso che innerva l'opera di un poeta come Andrea Zanzotto, tutta tesa a cercare un rapporto, attraverso la parola, con i compagni morti: se, come ricordato da Beppe Fenoglio, l'essere partigiani è un compito assoluto, proprio come quello di poeta, aperto all'eterno come ogni evento, non sarà proprio solo la morte a rilasciar l'attestato di aver posseduto una dimensione antropologica in grado di reggerlo? Non sarà che quelli che hanno dato prova di possedere le qualità etiche per non tradire la fedeltà all'evento Resistenza e per poterlo quindi trasfigurare in poesia sono coloro che non possono più farlo? Giorgio Caproni, in *Celebrazione*, sembra condividere il dubbio: "I morti per la libertà. / Chi l'avrebbe mai detto. / I morti. / Per la libertà. / Sono tutti sepolti" (Caproni 1982, 128). Forse solo loro "sanno", e solo loro "sanno come trovare la parola" in quanto martiri, direbbe Starobinski, e il testimone è destinato a perdurare in una situazione straniante, sospeso tra la necessità del canto – "dinanzi ad alcuni eventi gravi e assoluti, il testimone, colpito nel profondo, prorompe nel canto, cioè nel grido che aspira alla purezza" (Starobinski 1943, 40) – e il desiderio di un pudico silenzio.

Il rischio di chiedere ai morti la legittimazione per l'opera dei vivi è ben presente nella letteratura resistenziale e produce anticorpi stilistici, così come quello di incappare in un più o meno volontario autonominarsi a portavoce della loro memoria. Una diffusa sensibilità nei confronti del benjaminiano monito alla redenzione dei morti spinge i testimoni che decidono di prendere parola a trovare le forme espressive in grado di scardinare le pretese di una politica memorialistica reificata o ridotta a didascalia: un tale errore significherebbe ipostatizzare la memoria dei propri morti, ucciderli una seconda volta. Pedullà nota come nella maggioranza dei casi gli scrittori – poeti o narratori che siano (quando questa demarcazione è possibile) stabiliscano tra la comunità dei vivi e quella dei morti un rapporto di diaconia:

non è ai morti che verrà chiesto cioè di fare qualcosa per i vivi (legittimarli), ma saranno questi ultimi ad accollarsi la responsabilità di preservare con il proprio racconto il senso di quel sacrificio, proponendosi come mediatori tra coloro che non ci sono più e coloro che non c'erano ancora. Naturalmente i due pubblici non contano allo stesso modo per tutti gli scrittori. A volte si ha l'impressione che i "compagni corsi avanti"^[8] costituiscano il supremo tribunale al quale il reduce deve sottoporre la propria opera (è il caso di autori "tanatofili" come Fenoglio e Zanzotto); per altri invece ciò che conta è soprattutto la possibilità di trasmettere il proprio messaggio e il senso della propria scelta ai nuovi venuti. (Pedullà 2005, XXs.)

In entrambi gli schieramenti rimane comunque fondamentale il riferimento, nei primi esplicito, nei secondi implicito, alla dimensione della morte, alla necessaria comunanza simbolica con l'orizzonte dei defunti. Simpatia, quest'ultima, che non si ribalta mai nell'ideologia della bella morte di marca fascista o in una vitalistica accezione della morte in battaglia: "a differenza dei vivi, ai caduti in battaglia non piace sentirsi raccontare quanto è nobile immolarsi per un ideale o quanto sono dolci i canti che i poeti intessono per gli eroi caduti nel fiore della giovinezza" (ibid., XXI). Nelle loro opere i testimoni sembrano infatti dotare i compagni scomparsi di atteggiamenti achillei, mettendo in evidenza come la ricerca e il lustro per la gloria terrena siano prerogative esclusive dei vivi e non dei morti, preferendo quest'ultimi vivere tra i mortali come umili servi piuttosto che regnare sulla "massa senza numero delle ombre" (ibid.) dell'Ade.

Zanzotto, cercando di rintracciare il senso sacrale insito nella morte dei caduti in battaglia, non può che arrestarsi innanzi al muro di autoreferenzialità che una tale ricerca disvela: "Il vostro perire – nel sacro di primavera – / mi sembrava la radice stessa di ogni sacro. / Anche se per voi, certo, non lo era" (Zanzotto 1999, 149). I morti sono "dèi per me malgrado voi stessi" (ivi, 731), il poeta conosce il rischio di idolatria al quale sono continuamente sottoposti, un'idolatria che rischia di reificarne la memoria sull'altare di una celebrazione del *pro patria mori*. Se l'attuale crisi dell'antifascismo e l'erosione continua di quei principi che, scaturiti dalla lotta partigiana, andarono a delineare la pensabilità stessa della mentalità costituente sono il risultato, anche, di una memoria pubblica oleografica (se non agiografica) (cf. Luzzatto 2004); se l'attuale revisionismo cerca di equiparare i partigiani e i caduti di Salò in nome proprio di un'etica e di un'estetica della bella morte, è sempre più necessario riconoscere come la migliore produzione letteraria resistenziale abbia sin da subito riconosciuto tali possibili derive ed abbia sempre giudicato con grande severità ed onestà intellettuale il "protocollo vuoto" (Pedullà 2005, XXII) delle celebrazioni ufficiali.

Per sfuggire questa deriva ossificante, può essere utile riconoscere nella matrice etica resistenziale non solo il mutamento delle coordinate temporali, ma anche di quelle spaziali. La Resistenza, la sua cifra evenemenziale, apre gli spazi residuali perché il paesaggio venga investito dallo sguardo delle vicende umane e dalla loro ritmica temporale. E la ferita di Sereni riguarda quindi l'intera realtà.

Zanzotto, nel ricordare i cinquant'anni della Resistenza, suggerisce a questo riguardo la sommatoria di un duplice espediente ottico, l'uno biologico, l'altro tecnico: *Diplopie, sovrimpressioni* (1945-1995) è il titolo del suo componimento:

I

Lanugini di luce appena bianca
 dilagate in lontananza di prati,
 Martiri, umili elementi
 Fratelli sacri alle invasioni dei venti,
 è il 30 aprile, questo, il vostro giorno
 di anni ormai così alti e remoti
 da non essere colti
 dallo sforzo degli occhi
 semisepolti.

È il 30 aprile, questo il vostro giorno,
 Martiri, mirabile
 affanno di gioventù –
 spari, sangue, non più,
 nemmeno lapidi per voi, ma milioni
 di leggerissimi globi-soffi, devozioni
 tra silenzio e voce
 bilichi
 verso un'infinita foce.

II

Sempre un po' storto e stonato
 In ritardo entro le vostre azioni,
 Martiri, ovunque vi leggo nel tremolio
 dei globi di pappi perennemente intenti
 a scomparire nascere ridire
 ridire di prato in prato
 a raso dell'oblio.
 Finalmente a ciò ch'è soltanto respiro
 di minime, sorde, divine ostinazioni
 vi assimilate per sempre, redimete
 dal più, dal peggio di ogni dubbio –
 che pur del tutto non risolto, in ceneri
 qua e là s'intigna e striscia. Ma poi
 nel pluvioso lacrimio
 s'affiancano pur quelle a pappi e acheni
 e con essi cibo profondo
 d'erbe e terra si fanno per noi. (Zanzotto 2001, 37s.)

La strategia qui suggerita dall'autore – in cui si somma un procedimento foto-cine-televisivo come la sovrimpressione, ovvero "il "marchio" o "tatuaggio" chimicamente o elettronicamente apposto sull'immagine" (Cortellessa 2006, 201)^[9], ad un difetto visivo come la diplopia, ovvero la "tendenza a sdoppiare l'oggetto della percezione in due o più immagini tra loro minimamente sfalsate" (ibid.) – risponde ad un duplice compito. Da un lato permette al poeta di cantare i compagni morti e di recuperarne il "giorno" in quegli anni che non sono più "colti / dallo sforzo degli occhi / semise-polti"; dall'altro concede al partigiano di interpellare lo spazio nel quale si muove, di donargli senso, cogliendolo nel sangue e nelle lacrime che "cibo profondo / d'erbe e terra si fanno per noi". Azione politica, gesto di resistere e produzione estetica si intrecciano e rimandano l'un l'altro, in quanto scaturiti da un'unica vocazione. Il duplice risultato è reso possibile dalla capacità di uno sguardo siffatto di proiettare sugli oggetti dell'esperienza una intenzionalità polisemica, di riattivare nel soggetto resistente il leopardiano "uomo sensibile e immaginoso" agli occhi del quale:

il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà con gli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che gli oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione. (Leopardi 1991 vol. II, 2052)

La Resistenza permette proprio ciò che la vita non consente nella sua quotidianità: anche quando il partigiano non cambia paesaggio, anche quando lotta nel territorio dove è nato, egli vi investe, sospinto dalla processualità etica evenemenziale, una potenzialità ottica eccedente. L'ambiente in cui il resistente si muove subisce una continua sovrimpressione, una polisemia immaginifica si apre nelle pieghe del territorio, frutto di un impercettibile strabismo. Tutto acquista senso, tutto si può rappresentare, ricorda Calvino, ora che le ville sono diventate prigioni: qui dimora l'accezione autentica del legame tra il partigiano e la terra, anche quando si ipostatizza nella pervasività del fango fenoglianico. Nessun provincialismo, nessuna genesi tellurica, ma la capacità di trovare in ogni oggetto empirico una dimensione di senso, di spillarne eticità.

Ogni luogo, inteso come manufatto, inteso come impasto di vettori materiali e simbolici, di frammenti temporali e mnestici, è agli occhi del resistente ciò che Benjamin definisce un'"immagine dialettica":

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio. (Benjamin 2000, 516)

Connettendo la riflessione benjaminiana alla poesia di Zanzotto, risulta evidente come lo spazio d'azione del partigiano, il Veneto, assuma agli occhi del poeta la pregnanza del luogo: ovvero quella di una "sede fisica e geografica e, insieme, sua trasfigurazione linguistica" (Cortellessa 2006, 202). La Resistenza, quindi, non solo assume la sua trasfigurazione nella poesia, ma imprime già una valenza letteraria, intesa come apertura di senso, come occasione meta-riflessiva, alla quotidianità del partigiano. I luoghi, gli spazi di incontro delle immagini dialettiche, sono le increspature all'interno delle quali poter esperire tale piega riflessiva; in discontinua, balenante e vertiginosa connessione con "ciò che è stato" e con chi l'ha vissuto. L'esperienza della lotta partigiana e della guerra diviene quindi il termine *ad quem* calibrare la propria esperienza esistenziale, nella sua totalità: è esame di coscienza dirimente, è mutazione della percezione del tempo, è scelta lacerante e, ora, anche diplopia, mutazione prospettico percettiva, del proprio paesaggio:

Sono nato a Pieve di Soligo, tra il Piave e Vittorio Veneto, ho trentadue anni e insegno italiano e latino al liceo classico di questa città. Credo di aver cominciato a scribacchiare quelli che a me parevano versi fin dai sette od otto anni. Prima dei quindici avevo già "mangiato" Pascoli e D'Annunzio, poi, fino ai venti, non vidi che i Francesi, Campana, Ungaretti e Montale. Ebbi la laurea in lettere a Padova dove fui scolaro di Valeri che mi incoraggiò e mi aiutò. Dopo ci fu la guerra e la resistenza. Patii il destino che fu di tutti, ma non potei capire nessun'altra ragione fuori dall'"esile mito" (per usare un'espressione di Sereni) circoscritto in una mia Arcadia (nella *ingens silva* del Montello, sulle rive del fiume di Gasparina e della Nassilide, prima del Piave e del Montello della Grande Guerra), il mito di alcune lucenti evidenze di paesi e di sentimenti antichissimi e ossessivi, di alcune entità mentali e sensibili a un tempo, al di là delle quali io non riuscirò mai a vedere nulla.^[10]

In questa autopresentazione del 1954, Zanzotto delinea così l'impatto provocato dalla Resistenza sulla sua vita e sulle sue capacità ottiche: sono "le entità mentali e sensibili a un tempo" lo spettro visivo al quale si è affinato, nell'esperienza bellica, il suo strabismo.

L'allenamento dell'occhio permette al partigiano non solo di individuare delle tracce significanti nel proprio ambiente, ma anche di piegarlo al proprio volere, di farlo servire al proprio progetto. In quanto soggetto politico, il resistente ingaggia quindi un corpo a corpo sia con la storia, o meglio con il tempo della storia, sia con la geografia che lo ospita. Il luogo può infatti rivelarsi, a chi lo sa ben scrutare, utero materno, ma anche abisso senza scampo:

Deflagrava il 10 agosto 1944. Su quei campi, su alcuni letti di cinquantino troppo basso e piccolo in quel periodo per proteggere dalla vista dei tedeschi, su alcuni letti di cinquantino segnato dalla nera, Gino era caduto. [...] Gino aveva scelto la strada sbagliata per ripararsi; su quel cinquantino i tedeschi lo avevano visto mentre correva per raggiungere il granoturco vero e buono e altissimo poco più in giù, ed egli era subito crollato sotto i proiettili. [...] Io no, io avevo trovato subito, sopra la Cal Santa, la giungla del granoturco, insieme con alcuni ragazzi; [...] la Cal Santa ci aveva protetti, le grandi foglie taglienti che amo da sempre mi avevano tolto alla mira diretta della morte e fatto un grembo in cui la fortuna sinistra era stata paralizzata. (Zanzotto 1999, 1044s.)

Da questo accenno autobiografico zanzottiano emerge un'ambivalenza di sguardo che è anche ambivalenza etica: il paesaggio può trasudare la propria valenza ontologica, assiologica ed estetica – il granoturco è infatti "vero e buono e altissimo" – come può manifestare il proprio scadimento, la corruzione, lo scialo ontologico al quale l'hanno ridotto il ventennio e la guerra. In questo caso il paesaggio non protegge ma espone miseramente allo sguardo del tedesco; ribalta, o conferma ma mutata di segno, la topica arendtiana che rintraccia nell'essere manifesto l'essenza della politicità. In una vera e propria battaglia di significanti ottici, Zanzotto sembra suggerire che occorra recuperare proprio la pienezza assiologica dell'apparire arendtiano, la sua germinale politica; bisogna tendere alla sovraesposizione, dileguare la corruzione del paesaggio operata dal fascismo con una sovraesistenza:

No, non-certo, sovraesistenze –
Sopravvivenze, sovraesporre –
e la linea spezzata che in ogni suo punto
si spetra si squieta si svia. (Zanzotto 1999, 399)

La poesia pare legare in un'immagine dialettica i concetti di sopravvivenza e di sovraesposizione, ma, avverte Cortellessa, "la paronomasia dissimula sotto una falsa analogia quella che è, invece, una segreta dicotomia" (Cortellessa 2006, 210). La sovraesposizione consiste infatti nell'effetto fotografico ottenuto riservando ad una "lastra o a una pellicola un tempo di posa superiore a quello necessario" (Zanzotto 1999, 456). Il registro epifanico al quale è chiamato il partigiano si situa ad un livello "superiore" rispetto a quello dell'azione della vita qualunque. Non si tratta di un livello antropologico superiore, i partigiani non sono oltre-uomini, e non sono nemmeno tutti "grandi" uomini. Come ricorda Camillo De Piaz, tra di loro vi erano anche dei poco di buono che la congiuntura resistenziale rendeva capaci di grandi gesta. È il contesto resistenziale, il suo impasto di frammenti etici e politici, che permette al soggetto resistente di (e allo stesso tempo lo obbliga a) presentarsi su di un piano epifanico superiore; di dimorare sempre al limite di se stesso, di perseverare nel processo di rottura che lo ha colto e trasformato. Non di confermare lo stato di assoggettamento presente, di "ribadirsi la catena" (Calvino 2002, 147), ma di aprirlo verso il futuro, di compiere quindi azioni grandi, di assumerne il copione e di rappresentarlo sulla scena. Il ruolo del partigiano consiste qui nel vestire il suo manto di absolutezza: se assunto, se accettato,

se scelto, non ammette sfumature, gradienti o compromissioni: "perché partigiano, come poeta, è parola assoluta, rigettante ogni gradualità" (Fenoglio 2001, 447).

L'assolutezza della parola rimanda, *oltre* che ad un registro etico, anche ad un orizzonte giuridico. Si tratta di un *oltre* non oppositivo, ma connettivo: sfera giuridica e dimensione etica sono infatti frammenti di specchi posti l'uno di fronte all'altro. Il partigiano vi si frappone. È un fuori-legge, un bandito direbbe Pietro Chiodi, che, per disobbedienza, si auto-situa fuori dall'orizzonte giuridico vigente. Giudicandolo immorale, lotta per rifondarne uno nuovo. Ma nel lasso di tempo, nell'*epochè*, nella pausa che ritma il suo venire alla presenza, il partigiano vive l'assolutezza della sua situazione, il suo essere slegato, sciolto, da qualsiasi dimensione giuridica. È una situazione etica caratterizzata da assoluta responsabilità personale^[11]: non ci sono appigli, non sussiste più un terzo oggettivo rispetto al quale calibrare la propria responsabilità, sul quale proiettare l'anonimato della propria scelta. Il partigiano, nell'atto di resistere, inaugura la possibilità, l'essere pensabile ed il campo di esistenza di un nuovo ordine giuridico. Ma la sua azione, nel tempo stesso del suo farsi, ne rimane comunque sguarnita. Ogni sua scelta si specchia nel solo frammento dell'etica in quanto ha, temporaneamente, infranto quello giuridico.

Il soggetto resistente vive sì una doppia fedeltà, al sé e alla regola, ma in totale incertezza: il suo agire infatti, da un lato, non può affidarsi ad una regola in quanto la sta producendo e formalizzando, e, dall'altro, appercepisce la propria identità morale come una dimensione in divenire, come il frutto di una ricerca. Ogni scelta non può che tendere al giusto lacerandosi nel dramma del giudizio in situazione, nel "*tragico dell'azione*" (Ricoeur 2005, 36). È in questa mordace assenza di sicurezza il luogo in cui si concreta l'assolutezza della parola partigiano, della sua sovraesistenza.

Quanto questa sovraesistenza sia poi antinomica rispetto al sopravvivere, risulta evidente dalla spropositata difficoltà di reggere un peso etico-morale come quello affidato al soggetto resistente dall'assolutezza della sua parola e della sua azione. Ritorna qui il tema della massima fedeltà alla propria responsabilità come prerogativa esclusiva dei compagni morti. Se partigiano è compito assoluto, quindi eterno, è destinato ad essere onorato completamente solo dalla e nella morte.

La topica verticale della poetica zanzottiana rappresenta così l'ossimorica relazione tra la sovraesistenza, necessario supporto all'assolutezza del compito, e la sopravvivenza:

Nel tempo quando avevo i sentimenti,
da cui nessuna forza poteva ripararmi
nessun noa né tabù

il 25 aprile andando per i cippi
dei caduti, come per le stazioni di un calvario,
sopraffatto tremavo, e poi dalla piccola compagnia mi defilavo]
come in una profonda definitiva pioggia.

Il vostro perire – nel sacro della primavera –
mi sembrava la radice sacra di ogni sacro.
Anche se eravate scomparsi una sera
presi da batticuore, ormai rimossi da impatti col vivente]
proprio per l'essere stati fino-al-picco-del-vivere.
Io no. Scrivevo in quegli anni entro gli annali della mia morte,]
deliravo sul verde delle piante, sulla beltà,
senza perdonarmi ignoravo, quasi, ogni assenza

e svanimento con me, nella mia omertà. [...]
 Ora, compagni, amici, né-amici, né-compagni –
 dèi per me malgrado voi stessi –
 avvicinandomi per cumulo di età
 e per corrosione a quel punto
 in cui voi foste allora –
 mi riconduco, osando muto, ad allora, per voi;
 e sono partecipe, finalmente, delle azioni
 da cui mi distoglieva il deliquio amoroso e pauroso
 anche se in esse ero travolto. Mi pare. (Zanzotto 1999, 730-733)

I compagni che hanno assunto il livello del sovraesistere, che si sono sciolti, nell'assolutezza del gesto, "dagli impatti col vivente", sono quelli morti; morti proprio perché non hanno scelto la condizione dell'omertà ma sono "stati-fino-al-picco-del-vivere". Sono quelli che hanno scelto il "cinquantino" basso a differenza di chi ha trovato nel folto della vegetazione il pertugio alla sopravvivenza. Non solo quindi per errore di percezione, ma per consapevolezza dell'apicalità del compito, per volontà di esporsi al "Rischio dell'Aperto" (Cortellessa 2006, 216).

D'altro canto la tempestiva scelta di optare per il granoturco "vero e buono e altissimo" non rimanda esclusivamente alla capacità di leggere il territorio con occhio strategico, ma rinvia alla consapevolezza, da parte del partigiano, della propria (consustanziale) inadeguatezza alla situazione e, quindi, alla consequenziale, larvata, rinuncia. Così Zanzotto chiude la poesia dedicata ai *Compagni corsi avanti*:

Fieni in faville sui cammini e, vive
 ancora, d'altri di memori luci.
 Ah compagno, ma a quali spente rive
 la disillusa vita riconduci?

Dove sei se Diana già trasuda
 Gemmante tra i notturni rami e invade
 delle ore il giro diafano e denuda
 terrori ebbri di foglie e di rugiade?

Oh stringiti alla terra, a terra premi
 tu la tua fantasia. Strugge la mite
 notte Hitler, di fosforo, e congiunta

in alito di belva sugli estremi
 muschi dardeggia Diana le impietrite
 verità della mia mente defunta. (Zanzotto 1999, 149)

L'invocazione di stringersi a terra, di mimare un'inversione nella topica verticalista zanzottiana, rimanda allo straniamento che la violenza, qui davvero espressionistica, della guerra getta sull'esistenza stessa del soggetto resistente. Il costo è troppo alto, il pericolo parimenti, ma sono simmetrici all'anelito di una fuga dalla situazione di minorità, dall'assoggettamento alla passione (lo struggimento) distruttrice hitleriana. Il richiamo al volo liberatore della fantasia, dell'invenzione di un possibile, si scontra e si lega con "il senso di colpa, o di impotenza del soggetto, per essersi

lasciato pietrificare dalla nevrosi, e per la conseguente perdita di contatto [...] con i compagni partigiani morti" (Dal Bianco 1999, 1444).

Anche qui uno strabismo percettivo, una diplopia; due realtà dai contorni sfumati che si accostano tramite un minimale sfasamento: come ingaggiare la necessità, specie se declinata lungo i dubbi dell'interiorità soggettiva? Eliminarla con un puro gesto di fantasia, trascenderla sulla spinta di una sovrumana ipertrofia di spirito, alla peggio fuggirla nell'accidia, o attraversarla, stringervisi contro, ingaggiarla con intelligenza e piegarla nella propria libertà? È lo stesso Zanzotto, con prosa piana e tesa, a dipanare la questione:

E col tornare della notte, il vago perdurare delle voci, a lunghi intervalli, quasi messaggi da un aldilà, riaccende nella mia mente il ricordo di certi miei compagni [...]. Ora soltanto, cadute le invidie e i risentimenti [...] mi accorgo della possibile storia delle loro azioni. Meriti e colpe di ciascuno: o meglio virtù che io mi ostinavo a condannare come vizi, perché mi pareva che con la loro esclusiva presenza in quelle anime le chiudessero ad ogni altra prospettiva, le umiliassero fino a ridurle manifestazioni non di una totale umanità, ma di un solo e perciò meschino aspetto di questa. [...] ero convinto che in essi generosità ed eroismo fossero soltanto frutto della potente semplicità della loro potenza spirituale [...]. Ma ora comprendo il probabile errore di quelle mie valutazioni. Anche essi avevano sentito il morso delle istanze più contrastanti, ma avevano cercato di conservare vivi intorno ad un centro unico i loro spiriti minacciati, erano passati oltre le forze paralizzanti della loro minuziosa intelligenza: eppure agendo non avevano mai fatto a meno di essa, né mai sacrificato a immondi fanatismi la ricchezza delle loro vicende interiori. [...] Quanto era apparso di essi non era che il rovescio, la loro vita era stata anche per loro stessi l'ignoto, l'opposto, ciò che si riconosce con sorpresa di momento in momento; ma appunto per averla così accettata essi avevano accondisceso a qualche cosa che andava oltre l'umano, avevano chiamato in causa ciò che avrebbe avuto principio, con loro, anche se prima non fosse esistito. (Zanzotto 1999, 1011s.)

Il soggetto resistente, come ben sottolinea il poeta, non assurge ad un livello di sovraesistenza a partire da un'aprioristica nobiltà di spirito, ma "l'uomo avviene e viene" (Zanzotto 1999, 305), sì concreta, approda a e proviene da, viene alla presenza nell'intreccio di vettori temporali e spaziali. Il suo vedersi è frutto di una continua adesione incerta. Ma adesione comunque è. Con lui perviene a origine "il principio resistenza". Mentre "siamo tutti tra i minori / come l'erba è minore, come la rugiada" il partigiano salta "oltre la strada e l'affossamento / oltre il vallo ed il fumo", "ma" (ibid.) è veduto.

In questo "ma", in questa sospensione, si colloca l'intima essenza dell'epifania partigiana: l'uomo, nella ruvidità dello scenario resistenziale, appare, è riconosciuto, riconosce la propria identità morale e quella dei compagni, assurge ad una dimensione politica. Tutto ciò sussiste però nella possibilità che la visione da parte del nemico si trasformi nella sua soppressione e nel suggello eterno, nel senso di oltre il tempo della necessità, del valore testimoniale del suo gesto:

i compagni *avanti* sono quelli che hanno *esposto* se stessi per un tempo "superiore a quello necessario". [...] *Corsi avanti*, e dunque moralmente *sovraesistenti*, sono gli stessi che in *Diplopia*, *sovrimpressioni* Zanzotto chiamerà infatti, con la maiuscola, *Martiri*^[12] [...]. Ma martire si sa, per l'etimo, è il *testimone*. E non si può davvero dire che con la sua grande poesia Zanzotto non abbia *testimoniato* l'esempio memorabile che una volta per tutti offrono, i suoi compagni, a lui e a noi tutti. (Cortellessa 2006, 220s.)

Una testimonianza, quella di Zanzotto, che ha saputo raccogliere il gemito della ferita e la responsabilità che questo comporta. La ferita geme da loro, i compagni morti, in noi in quanto la stessa parola dei morti, pur nella sua sovraesistenza, non è esaustiva e irrelata, ma necessita della relazione al nostro dire ed esige una formalizzazione stilistica:

suggerendoci quelle parole, i morti della Resistenza non ci legano a sé se non staccandoci da sé, per dirci: quello che dovete ascoltare attraverso il colloquio con noi, non siamo ultimamente noi; la nostra voce non è che un aiuto a percepire la Voce che sempre nuova parla nell'intimo di ciascuno di voi. L'insegnamento dei morti che non ingannano ha questa umiltà. (Caracciolo 1993, 220)

Formalizzazione stilistica che trova nella poesia di Zanzotto la cifra stessa della rappresentazione, ovvero – e si pensi, ad esempio, ai giochi ottici sopra analizzati – la mediatezza. In forza della quale la rappresentazione consiste nella presentazione presentata – questo il senso ultimo e principale della *re-praesentatio* – di un senso che non si dà né immediatamente né nella sua totalità. Il potere rappresentativo dei versi zanzottiani sta quindi nella loro sospensione, nella quale non si offre un pieno di senso, ma un'apertura ove la parola testimoniale si fa parola nostra.

How to cite | Come citare:

Cavalleri, Matteo (2019), "Resistenza come evento. Antropologia e verità della testimonianza in A. Zanzotto." In *lettere aperte* vol. 6, 87-102. [permalink: <https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-62019/433>]

Bibliografia

- Arendt, Hannah (2004), *Responsabilità e giudizio*, ed. Jerome Kohn, trans. Davide Tarizzo. Torino: Einaudi.
- Badiou, Alain (1994), *L'etica. Saggio sulla coscienza del Male*, ed. Claudia Pozzana. Parma: Pratiche Editrice.
- (2008), *Manifesto per la filosofia*, trans. Fabrizio Elfante. Napoli: Cronopio.
- /Cassin, Barbara (2010), *Heidegger. Il nazismo, le donne, la filosofia*, trans. Simone Regazzoni. Genova: il melangolo.
- Benjamin, Walter [1939], "Über einige Motive bei Baudelaire." In *Zeitschrift für Sozialforschung* vol. 8, 50-91, trans. "Di alcuni motivi in Baudelaire." In *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, ed. Renato Solmi. Einaudi: Torino 1995, 89-130. [<https://doi.org/10.5840/zfs193981/22>]
- (2000), *I "Passages" di Parigi*. In *Opere complete*, vol. IX, ed. Enrico Ganni, trans. G. Russo. Torino: Einaudi.
- Calvino, Italo (2002 [1947]), *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi.
- Caproni, Giorgio (1982), *Il franco cacciatore*. Milano: Garzanti.
- Caracciolo, Alberto (1993), *Politica e autobiografia*. Brescia: Morcelliana.
- Cavalleri, Matteo (2015), *La Resistenza al nazi-fascismo. Un'antropologia etica*. Milano-Udine: Mimesis.
- Cortellessa, Andrea (2006), "Sovrimpressioni, sovraesistenze. Indizi di guerre civili." In *Beppe Fenoglio. Scrittura e Resistenza*, ed. Giulio Ferroni/Maria Ida Gaeta/Gabriele Pedullà. Roma: Edizioni Fahrenheit 451, 197-222.
- Dal Bianco, Stefano (1999), "Profili dei libri e note alle poesie." In Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*, cit., 1379-1681.
- Dionisotti, Carlo (2008), *Scritti sul fascismo e la Resistenza*. Torino: Einaudi.
- Esposito, Roberto (1996): *L'origine della politica*. Roma: Donzelli.
- Fenoglio, Beppe (2001), *Il partigiano Johnny*. In *Romanzi e racconti*, ed. Dante Isella. Torino: Einaudi, 425-863.
- Heidegger, Martin (1978/79), *Che cosa significa pensare?*, vol. 2, ed. Gianni Vattimo. Milano: Sugarco.
- (1980), *Hölderlins Hymnen "Germanien" und "Der Rhein"*. In *Gesamtausgabe*, vol. 39, ed. Susanne Ziegler. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Leopardi, Giacomo (1991), *Zibaldone di pensieri*, vol. 2., ed. Giuseppe Pacella. Milano: Garzanti.
- Luzzatto, Sergio (2004), *La crisi dell'antifascismo*. Torino: Einaudi.
- Mazzarella, Eugenio (2018), *Il mondo nell'abisso. Heidegger e i Quaderni neri*. Vicenza: Neri Pozza.

- Milanini, Claudio (1997), "Calvino e la Resistenza: l'identità in gioco." In *Letteratura e Resistenza*, ed. Andrea Bianchini, Francesca Lolli. Bologna: CLUEB, 173-191.
- Montale, Eugenio (1996), *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, ed. Giorgio Zampa. Milano: Mondadori.
- Pedullà, Gabriele (2005) (ed.), *Racconti della Resistenza*. Torino: Einaudi.
- Peli, Santo (1999), *La Resistenza difficile*. Milano: Franco Angeli.
- Ricœur, Paul (2005), *Il Giusto*, vol. 1, tr. it. D. Iannotta. Cantalupa (Torino): Effatà Editrice.
- Sereni, Vittorio (2006), *The Selected Poetry and Prose of Vittorio Sereni. A Bilingual Edition*, ed. Peter Robinson/Marcus Perryman. Chicago: The University of Chicago Press. [<https://doi.org/10.7208/chicago/9780226748733.001.0001>]
- Starobinski, Jean [1943], "Introduction à la poésie de l'événement." In *Lettres* vol.1, n.1, trans. "Introduzione alla poesia dell'evento." In *Il Caffè illustrato* (2005) vol. 20, no.2, 40-42.
- Ungaretti, Giuseppe (1974), "Piccolo discorso sopra 'Dietro il paesaggio' di Andrea Zanzotto", in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, ed. Mario Diacono/Luciano Rebay. Milano: Mondadori, 693s.
- Zanzotto, Andrea (1999), *Le poesie e prose scelte*, ed. Stefano Dal Bianco/Gian Mario Villalta. Milano: Mondadori.
- Zanzotto, Andrea (2001), *Sovrimpressioni*. Milano: Mondadori.

Note

- [1] Cf. n. 11 (luglio-agosto 1963), 3-6.
- [2] Edizioni d'arte "Il Collezionista", Bologna, s.d.
- [3] "Il cominciamento [*Beginn*] è ciò con cui qualcosa si leva, l'inizio [*Anfang*] è ciò da cui qualcosa scaturisce. [...] Il cominciamento [*Beginn*] è ben presto abbandonato, scompare nel corso degli avvenimenti. L'inizio [*Anfang*], l'origine [*Ursprung*], non viene alla luce che nel corso dell'accadere, e non è pienamente presente che alla sua fine. Chi molto comincia spesso non perviene mai all'inizio [*Anfang*]. A dire il vero, noi altri uomini non possiamo mai iniziare [*anfangen*] con l'inizio [*Anfang*], – solo un dio lo potrebbe – ma dobbiamo cominciare [*beginnen*], cioè fare di qualcosa la leva che solo conduca all'origine [*Ursprung*] o far segno verso di essa", si propone qui la traduzione, lievemente modificata, proposta in Esposito (1996, 40). L'utilizzo della concettualizzazione temporale heideggeriana nell'analisi della poetica resistenziale non comporta nessun intento apologetico o riabilitativo rispetto alle posizioni politico-ideologiche assunte da Heidegger nei confronti del nazionalsocialismo. Distinguere il valore speculativo della sua opera dalle scelte politiche non significa stemperare le responsabilità individuali del cittadino Heidegger, ma ne permette forse un'analisi più lucida e complessa, come mette in evidenza puntualmente Alain Badiou: "Heidegger è certamente un grande filosofo che è stato anche, al contempo, un nazista tra i tanti. Questo è quanto" (Badiou/Cassin 2010, 37). Pienamente condivisibili, sul tema, le autorevoli riflessioni espresse in Mazzarella (2018).
- [4] Per questa distinzione cf. Benjamin ([1939] 1995, 89-130).
- [5] Per una considerazione della Resistenza in termini evenemenziali e antropologico-filosofici, ci sia permesso rimandare a Cavalleri (2015).
- [6] Cf., seppur da inserirsi in una temperie culturale significativamente differente ed investita dalle dinamiche connesse al sorgere della società di massa, la riflessione di Montale (1952, 56) sul nesso tra la solitudine dell'artista e la ricerca del senso di un'epoca: "sono queste grandi personalità isolate che danno un senso ad un'epoca e il loro isolamento è più illusorio che reale".
- [7] Dal manoscritto preparatore a *Ricordo di una battaglia*, in C. Milanini (1997, 190).
- [8] Pedullà allude qui alla poesia di Zanzotto *I compagni corsi avanti*, in *Le poesie e prose scelte* (1999, 149).
- [9] Al sottile e illuminante saggio di Cortellessa si farà costante riferimento nelle prossime pagine.

[10] Da una lettera del 1954 inviata da Zanzotto ad Ungaretti, ora in Ungaretti (1974, 693s.).

[11] Sull'accezione di responsabilità personale qui intesa cf. Arendt (2004, 15-40).

[12] Lo storico Santo Peli nota come "per gli uomini della resistenza, il partigiano morto in combattimento è un martire, un eroe, intorno al quale, spesso a costo di gravi rischi, si riuniscono insieme la collettività civile, il villaggio, i contadini del luogo, e i partigiani" (Peli 1999, 122).

Lettera aperta

Anne Isabelle François (Paris)

Cher Theodor W. Adorno,

J'ai l'impression que, d'aussi loin que je me souviens, j'ai toujours entendu citer votre phrase sur l'impossibilité de la poésie après Auschwitz comme un fait et une vérité indiscutables. C'est du reste logique, puisqu'elle se présente en effet ainsi. Je ne pense pas non plus que mon cas soit isolé ou exceptionnel. Demandez autour de vous : tout le monde garde en mémoire votre terrible injonction, un des jugements les plus sévères que l'on ait porté sur notre époque et sur la littérature. Cette interdiction d'écrire de la poésie après Auschwitz parce que ce serait « barbare », vous l'avez bien sûr formulée en prose (il est vrai que la poésie, autant que je sache, n'était de toute façon pas trop votre langage). Soit. Alors, même si je peux comprendre les circonstances et le contexte qui ont pu vous amener à l'écrire, si tôt après la fin de la guerre, comme une réaction « sous le choc » et « à chaud » en quelque sorte, et même si je suis prête à la lire comme une réaction épidermique et spontanée de rejet catégorique (mais faisiez-vous même dans le spontané ? je n'en sais rien après tout, ne vous connaissant que par vos écrits), surtout que votre ambition était, de manière assez péremptoire, de réfléchir à la « Critique de la culture et la société » en général (quel projet que ce *Kulturkritik und Gesellschaft* !), cette phrase inlassablement reprise, dans toutes les langues (« Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch », « Scrivere una poesia dopo Auschwitz è barbaro », « To write poetry after Auschwitz is barbaric », etc.), je ne l'ai jamais bien comprise et elle m'a toujours terriblement gênée. Elle m'a toujours paru, à l'instar des préjugés, avoir un peu à voir avec la réalité, et un peu avec la peur. En dépit, ou peut-être précisément à cause de son apparence de fausse évidence, elle me donnait l'impression de quand même bigrement simplifier la vie, le monde et la littérature. Permettez-moi donc d'y revenir une fois encore, histoire de poursuivre la discussion et de ne pas nous arrêter à une formulation qui semble justement fermer à peu près toutes les portes.

Tout d'abord je n'ai jamais bien compris pourquoi vous vous en preniez ainsi particulièrement à la poésie aux dépens d'autres genres, formes et modes d'expression. Était-ce à dire qu'écrire un roman ou une pièce de théâtre après Auschwitz était admissible et « non barbare » (je n'ose tout de même pas écrire « civilisé ») ? (Surtout que, dans le cas d'une pièce de théâtre, Claude Lanzmann aurait, à tort ou à raison, eu deux ou trois choses à redire sur un acteur ou une actrice interprétant le rôle d'un.e déporté.e.) Étiez-vous donc en train de mettre en place une séparation entre des écritures acceptables (le témoignage en prose) et les autres qui étaient bannies à tout jamais (en somme la poésie comme cas paradigmatique de toute forme d'écriture considérée comme excessivement conventionnelle, artificielle, inauthentique, ce qui la condamnerait d'avance) ? Et puis, qu'en était-il alors de la fiction en général ? Autorisée ou pas ? Fallait-il par conséquent comprendre que des censeurs (vous, Claude Lanzmann, Elie Wiesel) alliez statuer sur la « décence » des textes qui parlaient de l'extermination des Juifs d'Europe ? Mais surtout et pour insister sur ce fait perturbant : pourquoi vous acharner de la sorte expressément contre « le »

poème et « la « poésie (dont la formulation au singulier est en soi déjà bien problématique) ? Parce qu'elle était censée n'être rien d'autre qu'un épanchement complaisant et égocentrique ? Parce qu'elle était un genre préoccupé avant tout de qualités esthétiques ? Parce qu'elle serait incapable d'exprimer et de témoigner de la Shoah, du sort des victimes, des événements historiques aussi terrifiants et incommensurables soient-ils ? Bref, pourquoi devait-elle être, par principe (à supposer du reste qu'on admette une telle ontologie), impropre à dire ces réalités ? En fait, et sans vouloir vous manquer de respect, j'ai toujours été sidérée que vous, qui ne manquiez pourtant pas de subtilité dans vos pensées, ayez pu formuler une maxime si manifestement réductrice et peut-être même obtuse, qui conduisait de fait aussi à imposer un silence et à risquer un nouvel effacement des morts. Comme si au commencement était l'interdit et à la fin était le silence. Ou qu'on en était réduit à des manœuvres d'évitement ou de contournement, à moins d'être un témoin direct qui seul aurait le « droit » de parler (en prose bien entendu), à moins donc d'être un dépositaire « habilité » de la mémoire.

De plus, c'est ma deuxième objection, plus pragmatique que théorique, à peine prononcée, et votre phrase ne cesse de l'être, par des professeurs ex cathedra, par de doctes étudiant.e.s en classe, par des journalistes dans des débats, elle se voit immédiatement confrontée à une avalanche de contre-exemples, qui suffiraient à eux seuls à la réfuter et dont on ne peut que continuer à s'étonner que vous les ayez bloqués de votre conscience au moment de la formulation de votre interdit. La littérature mondiale ne manque pourtant pas de poèmes qui répondent au droit et au devoir d'exprimer la réalité des lieux de morts et des expériences d'anéantissement, de faire entendre les cris des victimes et les voix du témoignage, de donner corps à la nécessité du souvenir et à la souffrance des survivants. Chacun et chacune d'entre nous a sans doute à l'esprit ses propres exemples. Les miens, qui forment un vaste ensemble en constante expansion, comprennent, sans remonter dans le temps et pour donc nous en tenir à l'époque contemporaine et à quelques exemples, en plus des œuvres attendues de Paul Celan, Rose Ausländer ou Nelly Sachs que nous avons peut-être en commun : la poésie d'Aimé Césaire et de Mahmoud Darwich, l'extraordinaire « Ophelia » (1965) de Peter Huchel dont la figure éponyme, assassinée alors qu'elle essayait de passer de Berlin-est à l'ouest, prisonnière de la Spree et des barbelés boueux (« schlammige Stacheldrahtreuse »), bousculée par la brutalité rêche du commandement (« ein raues Kommando »), le pataugement des bottes (« das Waten von Stiefeln »), les coups de perche (« das Stoßen von Stangen »), est élevée en symbole de l'innocence massacrée et représentante exemplaire de l'impuissance de l'individu face à la violence d'État, mais aussi « L'envers, canal » (2001) de Michèle Métail, composé face au monument qui plonge dans le Landwehrkanal, installé en mémoire de Rosa Luxemburg à l'endroit où son cadavre fut jeté à l'eau, ou encore le bouleversant Requiem d'Anna Akhmatova que, à votre décharge, vous ne pouviez connaître au moment de la formulation de votre interdit.

Vous en conviendrez, je l'espère, ces poèmes suffisent à eux seuls à contredire votre phrase définitive. Reste cependant ouverte la question de savoir ce qui a pu vous pousser à vous poser ainsi en censeur infailible, arrivant, même si je ne sais si c'était votre intention, à clore un débat qui n'avait pas même encore été vraiment entamé et qui n'avait certainement pas encore été totalement épuisé. N'y voyez pas d'offense, mais je vous tiens quand même un peu rigueur d'avoir publié une sentence brutale qui coupait ainsi court à toute discussion, d'autant plus que l'exclusion a priori d'un pan entier de la production littéraire, ne peut être une réponse satisfaisante à la

dévastation (même si, à vrai dire, les poètes et poétesses paraissent heureusement ne pas en tenir grand compte). Je sais bien, et c'est à votre honneur, que vous êtes revenu plus tard sur votre injonction, en particulier après avoir rencontré et lu l'immense Paul Celan, mais vous l'avez fait dans une phrase prudente et moins marquante, qui n'a finalement pas vraiment retenu l'attention. C'est le tranchant définitif de la première déclaration que nous continuons à traîner comme un fardeau, inlassablement répétée, inlassablement reprise, inlassablement sollicitée et brandie en argument d'autorité. Et peut-être est-ce là d'ailleurs la vraie question : celle de comprendre pourquoi nous continuons à répéter votre phrase comme lettre d'Évangile ou un mantra, pourquoi nous n'arrivons pas à nous en défaire, pourquoi nous avons manifestement besoin de nous y référer et accrocher, aussi partielle et problématique soit-elle. C'est ici que réside le point aveugle, dont vous n'êtes pas directement responsable, celui auquel nous devrions tous nous confronter collectivement et individuellement : le fait qu'autant de personnes, qui n'ont pas grand-chose en commun hormis la certitude d'avoir raison, continuent à reprendre en chœur votre sentence. De sorte que j'en déduis que votre phrase – tant de fois citée avec succès lors de réunions et dans des articles – est devenue, que nous le voulions ou non, et que cela nous plaise ou non, l'une des phrases de notre vie après Auschwitz.

Je veux croire que vous avez vous-même été gêné et dépassé par la portée prise par votre maxime, qui, plus qu'un interdit ou un verdict général contre toute forme de poésie après Auschwitz, était peut-être une provocation ou une parole circonstancielle demandant à être discutée et remise en perspective. J'en veux pour preuve la nuance apportée à votre formule initiale plus de quinze après sa publication. Il est donc d'autant plus urgent de comprendre la sentence première pour ce qu'elle est : certainement pas un absolu qui fermerait la porte à toute expression poétique, mais une réaction sur le vif et surtout à vif, dans ce qu'elle a de plus excessif et de définitif, sur le vif et à vif justement par son caractère tranchant. Puisque la littérature prouve, n'en déplaise aux censeurs, qu'il est légitime, admissible et nécessaire d'écrire de la poésie après Auschwitz, je reste persuadée que votre phrase, il faut continuer à la réfuter, en pensée et en pratique. Mais je crois qu'il faut aussi continuer à la citer en tant que parole individuelle, n'engageant que vous, et témoignage à vif face à un événement qui a pu ébranler aussi profondément toutes nos certitudes, à commencer par les vôtres. Il est enfin grand temps que nous nous souvenions autant que de la déclaration initiale, de la reformulation que vous en avez proposée dans votre Dialectique négative : « La sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler ; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes ». Peut-être n'avez-vous jamais été vraiment convaincu de la possibilité et légitimité d'écrire des poèmes après Auschwitz, ce qui est bien sûr votre droit le plus strict. Dans ce cas, dont acte. Il n'empêche que, pour moi, vous êtes sans conteste le plus juste dans cette reformulation nuancée et prudente, qui dit humblement et avec hésitation les liens complexes unissant le monde et la poésie. Il n'est jamais aisé d'admettre qu'on s'est peut-être trompé et cela mérite d'être salué. C'est en tout cas ce geste et votre reformulation prudente qui m'ont, en dépit de tout, finalement un peu réconciliée avec vous.

Sincèrement,

Anne Isabelle François

How to cite | Come citare:

François, Anne Isabelle (2019), "Lettera aperta. Cher Theodor W. Adorno." In *lettere aperte* vol. 6, 103-106.

[permalink: <https://www.lettereaperte.net/artikel/numero-62019/435>]

Gli autori

Roberto Binetti è dottorando presso la facoltà di Medieval and Modern Languages della University of Oxford e Lecturer in Italian presso il St Anne's College (Oxford). Qui lavora ad un progetto sulla scrittura poetica femminile in Italia durante gli anni Settanta sotto la supervisione della Prof.ssa Emanuela Tandello e del Prof. Nicola Gardini. Si occupa di teoria della lirica con un particolare focus sulla italiana poesia contemporanea, le sue forme e la sua ricezione a livello storico-culturale.

Matteo Cantarello è Visiting Assistant Professor of Hispanic Studies a William & Mary, dove insegna letteratura messicana e latinoamericana. Dopo essersi laureato in lettere moderne all'Università degli Studi di Padova, ha completato i suoi studi di dottorato alla Johns Hopkins University con una tesi intitolata "Dying Bodies & Living Citizens. Organized Crime in Contemporary Mexican and Italian Literature". Attualmente sta lavorando al suo secondo progetto monografico, dal titolo provvisorio Women and Children: Political Ideas in Latin America. La sua ricerca si occupa della rappresentazione letteraria, cinematografica e artistica di trasformazioni sociali e culturali alla luce di eventi drammatici. Recentemente, ha pubblicato un articolo su Marginalia dal titolo "Crime and Consciousness in Modern Mexico".

Matteo Cavalleri ha ottenuto il dottorato di ricerca in filosofia presso l'Università di Palermo e la laurea nella medesima disciplina presso l'Università di Milano. È stato visiting researcher presso la Humboldt Universität di Berlino, assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali dell'Università di Bologna e borsista presso il Dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Bergamo. Si occupa, con particolare riferimento a Hegel e al pensiero critico novecentesco, della relazione tra dimensione teoretico-speculativa e sfera storico-politica. All'interno di questa ricerca, ha sviluppato negli anni una riflessione sull'estetica e la politica della memoria. Ha pubblicato le monografie *La libertà nella necessità. Saggio sullo spirito oggettivo hegeliano* (ETS, 2019) e *La Resistenza al nazi-fascismo. Un'antropologia etica* (Mimesis, 2015) e co-curato il volume *M. Tronti, Il demone della politica. Antologia di scritti 1958-2015* (il Mulino, 2017).

Marilina Ciaco ha studiato all'Università di Bologna, dove ha conseguito la laurea magistrale in Italianistica discutendo la tesi *Trauma storico e sperimentalismo linguistico* in Andrea Zanzotto. A partire dall'a.a. 2018/2019 è dottoranda di ricerca in Literature and Transmedia Studies presso l'Università IULM di Milano. Il suo attuale progetto di tesi riguarda i rapporti fra poesia italiana contemporanea, in particolare la "poesia di ricerca", e pratiche installative. Il suo principale ambito di studi è la poesia contemporanea dal secondo Novecento agli anni Zero, e nello specifico: le evoluzioni linguistiche e stilistiche delle forme poetiche contemporanee, i rapporti fra poesia e altre forme espressive, le sperimentazioni verbo-visuali, l'eredità delle avanguardie. Suoi testi e articoli di critica sono apparsi su riviste scientifiche e lit-blog.

Anne Isabelle François is Senior Lecturer (maître de conférences) of comparative literature at Sorbonne Nouvelle University since 2007. After higher studies in France (École normale supérieure) and the UK (Cambridge), she completed her Ph.D. (summa cum laude) at the École Pratique des Hautes Études (Paris) and the University of Dresden. Specialising in European literatures of the 20th and 21st centuries, she pursues her research as member of the Centre d'Études et de Recherches Comparatistes. Her fields of research include Gender and Cultural Studies, intermediality, the Western imaginaire, the concept of "mother tongue", and Popular Culture. She has authored numerous articles and publications and organized a series of international conferences. Her recent co-editions include: with Maxime Cervulle and

Patrick Farges, the volume *Marges du masculin : exotisation, déplacements, recentrements* (Paris, L'Harmattan, coll. "Genres, sexes, identités", 2015); with Edyta Kociubińska, Gilbert Pham-Thanh and Pierre Zoberman, the volume *Figures du dandysme* (Frankfurt/Main, Peter Lang, coll. "Études de linguistique, littérature et arts", 2017); and with Anne Besson, Sarah Lécossais, Matthieu Letourneux and Anne-Gaëlle Weber, an issue of the online journal *Belphégor*: "Mutations des légitimités dans les productions culturelles contemporaines", *Belphégor* n° 17.1, 2019 (<https://journals.openedition.org/belphegor/1450>)

Guido Furci ha studiato Filologia Moderna all'Università di Siena e all'Università Paris 3 – Sorbonne Nouvelle. È stato allievo della Selezione Internazionale dell'École Normale Supérieure (section "Lettres et Sciences Humaines", option "Études cinématographiques"), assegnista di ricerca nel dipartimento di Letteratura francese dell'Università di Ginevra, visiting scholar e teaching assistant alla New York University e alla Johns Hopkins University (Baltimora), borsista della Fondation pour la Mémoire de la Shoah (Parigi). Dopo aver diretto per due anni l'École Suisse Internationale di Parigi e Digione e aver collaborato per un anno in qualità di Junior Research Fellow con l'Institute for Medical Humanities e la School of Modern Languages and Cultures dell'Università di Durham (UK), è stato nominato Maître de conférences (Professore Associato) in Letteratura Generale e Comparata all'Università Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, dove attualmente dirige il MHiC-Lab (Medical Humanities in Context) e il gruppo di ricerca in studi ebraici del consorzio Sorbonne Paris Cité. Specialista dell'opera di Primo Levi, Aharon Appelfeld e Philip Roth (di cui ha ricostituito le corrispondenze pubbliche e private, grazie al sostegno della Library of Congress di Washington DC), collabora regolarmente con numerose riviste scientifiche francesi ed internazionali.

Albert Göschl ha studiato lingua e letteratura italiana e filosofia all'università di Graz (Austria) e Siena. Il suo progetto di dottorato *Die Logik des essayistischen Gedankens* (La logica del pensiero saggistico), premiato dall'Accademia austriaca delle scienze, è stato pubblicato nel 2016 (Heidelberg: Winter). Le aree di ricerca includono la lirica poetologica, la teoria dei generi, lo spazio utopico, e in generale la letteratura italiana del primo Novecento. Dal 2015 è assistente di ricerca al dipartimento di Studi romanistici all'università di Graz. Altre pubblicazioni s'intitolano: *Metalyrik* (Tubinga: Stauffenburg 2009), *Spuren.Suche in der Romania* (ed.) (Monaco: Lang 2014, insieme a Luca Melchior et al.) e *Observations. Beobachtungen zu Literatur und Moral in der Romania und den Amerikas* (ed.) (Vienna: LIT 2019, insieme a Yvonne Völkl).

Lorenzo Marchese è assegnista di ricerca all'Università dell'Aquila dal 2018. Ha studiato presso le Università di Pavia e Pisa, ha lavorato come consulente editoriale per il cinema e come traduttore da inglese e francese. I suoi campi di ricerca sono la letteratura italiana contemporanea (Fenoglio, Pavese, Scotellaro, Primo Levi, prosa e poesia degli ultimi trent'anni) e le letterature comparate (autofiction, biofiction, non-fiction, Daniel Defoe, J. M. Coetzee, David Foster Wallace, Michel Houellebecq e altri). Ha pubblicato i libri *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo* (Transeuropa 2014; 7° posto all'Edinburgh Gadda Prize 2019 – Early Career Scholars) e *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?* (Quodlibet 2019).

Alessio Panichi ha conseguito la laurea in filosofia presso l'Università di Pisa (2005) e il titolo di dottore di ricerca presso l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (Firenze, 2009). Attualmente Panichi è Graduate Student presso il Department of German and Romance Languages and Literatures, Johns Hopkins University (Baltimore, USA). La sua attività di ricerca verte soprattutto sulla cultura italiana cinque-seicentesca e novecentesca, in particolare sull'opera di Niccolò Machiavelli, Tommaso Campanella, Antonio Gramsci, Norberto Bobbio e Luigi Firpo. Per ulteriori informazioni si veda <https://johnshopkins.academia.edu/AlessioPanichi>