



UNIONE EUROPEA
Fondo Sociale Europeo



Ministero dell'Università
e della Ricerca



REACT EU



Università di Foggia

Nell'ambito della borsa di dottorato del Programma Operativo Nazionale Ricerca e Innovazione 2014-2020 (CCI 2014IT16M2OP005), risorse FSE REACT-EU, Azione IV.4 “Dottorati e contratti di ricerca su tematiche dell’innovazione” e Azione IV.5 “Dottorati su tematiche Green”

Corso di Dottorato in Neuroscience and Education

Tesi di Dottorato in Letteratura italiana contemporanea

Discorso ecocritico e spazio abitato, occupato e abbandonato nella modernità letteraria italiana.

Tutor: Chiarissimo Prof. Antonio Rosario Daniele

Dottorando: dott. Matteo Caputo

FIRMA DIGITALE DEL
RELATORE

INDICE

Introduzione. Spazio ed ecologia: una premessa

Capitolo I

L'impossibile fuga da sé stesso: l'inquieta ricerca di Leopardi

La città moderna come teatro dell'esperienza: Renzo a Milano.

1. Superare la soglia: l'incontro con la città
2. Gli elementi del disastro: la peste come problema sociale e spaziale
3. Se la città condanna: spazio, potere e repressione nella *Storia della Colonna infame*

Quando le persone fanno i luoghi: la costruzione dello spazio nelle Confessioni d'un italiano

1. Ricordi d'infanzia
2. La descrizione assente: lo spazio della città nelle *Confessioni*
3. Ancora una volta la folla
4. Lo spazio alternativo delle *Confessioni*: l'ambiente naturale
5. Due proposte in chiusura

L'altra faccia di Milano: gli Scapigliati e la "capitale morale"

1. Viaggio al fondo della realtà: Ludovico Corio e gli 'abissi plebei' di Milano
2. Lo stile della denuncia: *Milano sconosciuta rinnovata* di Paolo Valera
3. Andare al cuore delle passioni urbane: *Il ventre di Milano*

Capitolo II. Da Milano alle Langhe (passando per Siena e Belluno):

l'Italia della provincia

La modernità di Tozzi

1. Allegoria, simbolismo e descrizione: il punto di svolta di *Con gli occhi chiusi*
2. Alcuni possibili percorsi della natura in Tozzi
3. *L'idillio avvelenato* di Remigio Selmi
4. *Punti, linee, superfici*: lo spettacolo deforme della città tozziana

Dalla montagna al deserto: itinerari della solitudine e del sacrificio in

Buzzati

1. La montagna come personaggio: l'azione del non umano (e non animale) nell'opera prima buzzatiana
2. «E allora a che mi serve il bosco?». Principi di ecologia ne *Il segreto del Bosco Vecchio*
3. Tornare al romanzo, tornare alla montagna: *Il grande ritratto*
4. *Aspettando i Tartari*: una variazione sul tema della montagna?

Le 'periferiche' di Moravia: miti sociali e sconfitte personali in due romanzi 'al femminile'

1. «Quelli che accettano e quelli che non accettano»: il mondo borghese visto con gli occhi di una popolana
2. Il contro-viaggio di Cesira: la guerra e il ritorno alle campagne

Vivere in un ambiente è bello quando l'anima è altrove. Oscillazioni tra campagna e città nell'opera narrativa di Cesare Pavese

1. *Visto di qui sembra un mare di stelle*. La città vista dalla campagna
2. La donna e la città: spazi urbani al femminile in due romanzi di Pavese

Capitolo III. Una seconda introduzione

Declinazioni dell'ecologia in Pier Paolo Pasolini

1. Una geografia violenta. La Roma periferica dei 'ragazzi di vita'
2. Brevi note su Pasolini ecologista

L'ecologia poliedrica di Italo Calvino

1. «Un racconto piuttosto abile ma un po' gratuito»
2. «Contro questi sistemi io combatto, non contro i palazzi!»

Le strade di Volponi

1. Cominciare dalla fine: *La strada per Roma*

Conclusioni

Bibliografia

1. Testi di riferimento
2. Bibliografia critica

Spazio ed ecologia: una premessa

Il presente lavoro di tesi nasce dall'interesse per alcune tendenze della critica letteraria contemporanea che si stanno rivelando piuttosto feconde, quali la critica ecologica¹ e la geocritica². Per quanto, come vedremo, ciascuna di esse abbia connotazioni peculiari e, al proprio interno, ulteriori, possibili diramazioni di ricerca, entrambe possono essere ricondotte all'idea di *Umwelt*, nel suo significato forte di “mondo circostante”, che è poi anche quello più profondo, in senso etimologico, dell'italiano “ambiente”. Esse dunque, si intersecano e, in alcuni casi, si sovrappongono, generando un nuovo modo di interpretare l'opera letteraria.

La storia che lega l'arte – e, segnatamente, la letteratura – all'ambiente ha un corso pressoché millenario, antico quanto la capacità dell'uomo di esprimersi per mezzo di simboli, come ricorda Niccolò Scaffai in apertura del suo *Letteratura e ecologia*³. Come è evidente a chiunque, questo legame all'interno della tradizione letteraria europea e, in seguito, americana, è stato sempre presente in varie forme: dall'attenzione per la *Wilderness*, con tutto il suo portato di significati, anche religiosi, all'esaltazione dell'idillio della vita pastorale. Tuttavia, uno specifico interesse volto a valutare la portata della componente ambientale in ambito letterario è piuttosto recente e deriva da impulsi esterni rispetto alle questioni letterarie, attraverso la mutuazione di prospettive che hanno messo radici innanzitutto in altri ambiti, come la biologia, la filosofia, l'antropologia. Statunitense di nascita, l'ecologia letteraria ha faticato (e, ancora oggi, fatica) non poco a trovare spazio nelle tradizioni di studi del Vecchio Continente, a partire dalla diffidenza nostrana per certi metodi critici derivati dai *Cultural studies* (post-colonialismo, femminismo ed ecocritica, appunto), per finire alla situazione della Francia⁴ e della

¹ Adotto la terminologia proposta in Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Carocci editore, Roma 2017, p. 71, che la suggerisce in luogo del più fortemente connotato 'ecocritica', troppo facilmente riconducibile all'*ecocriticism* di matrice nordamericana, del quale già da tempo sono stati rilevati i limiti, per cui si veda Ivi, pp. 56-60.

² Teorico di questo approccio è il comparatista francese Bertrand Westphal, per cui si veda B. Westphal, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando Editore, Roma 2009.

³ Si veda N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., p. 11.

⁴ Cfr. Douglas Boudreau, Marnie Sullivan (a cura di), *Ecocritical approaches to literature in French*, Lexington Books, London 2016; Daniel A. Finch-Race, Stephanie Posthumus (a cura di), *French Ecocriticism. From the Early Modern Period to the Twenty-First Century*, Peter Lang Edition, Bern 2017;

Spagna e nei paesi ispanofoni⁵: ad ogni modo, la recenziore nascita di questo particolare tipo di critica ne giustifica la ancor lenta diffusione e la metodologia in fase d'assestamento e, allo stesso tempo, data la vastità pressoché illimitata del materiale sul quale poter lavorare⁶, promette una maturazione feconda e duratura.

Edward Buell, a tal proposito, mette in campo *quattro tipi di dimensioni ambientali o componenti del paesaggio fisico*, che intervengono nell'interpretazione in senso ecologico di un testo letterario⁷:

Stephanie Posthumus, *French 'Ecocritique': reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*, University of Toronto Press, 2017.

⁵ Cfr. Niall Binns, *Ecocrítica en España e Hispanoamérica*, Ecozon@, vol. 1, n.1, New ecocritical perspectives: european and transnational ecocriticism, Universidad de Alcalá, 2010; Carmen Flys Junquera, José Manuel Marrero Henríquez, Julia Barella Vigal (a cura di), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid 2010; dall'ambito spagnolo, inoltre, ci giunge anche una interessante riflessione teorica sull'ecocritica come metametodo: «La ecocrítica, el estudio de la literatura desde la perspectiva ambiental, debe caracterizarse como un enfoque metametodológico, no como un método. Esta ausencia de método prefijado no se debe a la relativa juventud de la disciplina, sino que constituye un rasgo programático de ésta, ya que su propósito es tender puentes entre disciplinas. La prescripción a priori de un método puede oscurecer ciertos vínculos interdisciplinarios que surgen a medida que se desarrolla un problema», Germán Bula, *Ecocrítica: algunos apuntes metametodológicos*, in *Logos*, 17, Enero-Junio 2010, pp. 63-76. Quest'ultimo contributo è reperibile online al seguente link:

⁶ Cfr. L. Buell, *La critica letteraria diventa eco*, in *Ecocritica. Letteratura e crisi del pianeta*, a cura di C. Salabè, Donzelli Editore, Roma 2009, p. 4: «Oggi gli studiosi che si occupano di ecocritica si stanno sempre più rendendo conto che qualunque tipo di contesto ambientale è potenzialmente rilevante per il progetto ecocritico. È sbagliato credere che l'ecocritica riguardi solo la letteratura che parla di luoghi rurali o selvaggi. Al contrario, ogni tipo di ambiente – le aree urbane, suburbane e i villaggi, le zone agricole e quelle industriali, la terraferma e gli ambienti marittimi, gli interni e gli esterni – è promettente per la ricerca ecocritica. Perché, nel senso più ampio possibile, l'oggetto dell'ecocritica dovrebbe essere l'intera gamma dei modi in cui la letteratura (ma anche le altre arti) ha concepito i rapporti tra gli esseri umani e il loro ambiente fisico. Questo è un progetto che, in linea di principio, riguarda tutta la storia letteraria». Si tratta della prima, importante presa di distanza dall'*ecocriticism* originario, quello che va da William Rueckert, che, verso la fine degli anni '70 conia il termine, al 1996, anno di pubblicazione del poderoso volume curato da Cheryll Glotfelty e Harold Fromm *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, che non va molto al di là dell'indagine della *wilderness*. A tal proposito, la presa di distanza di Buell è totale, anche nell'adozione del termine, che passa da *ecocriticism* al più corretto ed inclusivo *environmental criticism*.

⁷ Ivi, p. 6.

- 1) *Paesaggio fisico rappresentato*: entra qui in gioco «non solo l'ambientazione, ma anche le strategie di rappresentazione. Questa, a loro volta, includono potenzialmente l'intero spettro di possibilità che va dal fotografico all'antimimetico»⁸;
- 2) *Paesaggio implicito dell'autore*, il quale «può essere ricostruito o ipotizzato a partire da ciò che sappiamo della sua vita e della sua opera»⁹;
- 3) *Forme intertestuali e culturali che sottendono il testo*;
- 4) *Scena della ricezione*, ossia «i presupposti con cui i lettori si avvicinano al testo»¹⁰.

Con riferimento al primo punto, inoltre, varrà la pena ricordare che si tratta proprio della dimensione che maggiormente sarà presa in considerazione durante questo lavoro: a tal proposito, lo stesso Buell, sviluppandola, afferma che «la giustapposizione di paesaggi diversi può essere un procedimento chiave. Forse il tipo più familiare è il semplice contrasto tra città e campagna, spesso utilizzato per riflettere sulla conquista della natura primordiale da parte degli esseri umani»¹¹. Egli la prende molto alla larga, partendo da Beowulf: il nostro intento, invece, come vedremo, sarà quello di investigare questo fenomeno nella modernità letteraria italiana. Una modernità che, forse non casualmente, coincide con quella discussa, ma interessante proposta di periodizzazione della storia del mondo che va sotto il nome di Antropocene e che, secondo l'olandese Paul Crutzen, il quale ha dato l'impulso più forte a un'idea già presente da tempo¹², ha il proprio inizio

⁸ *Ibid.*

⁹ Buell, *La critica letteraria...*, op. cit., p. 7.

¹⁰ Ivi, p. 8.

¹¹ Ivi, p. 6.

¹² Come fanno notare McNeill e Engelke, un'idea embrionale di Antropocene – termine, ricordiamolo, coniato dal biologo statunitense Eugene Filmore Stoermer, al quale tuttavia i due autori non fanno riferimento – era già presente, pur con una terminologia differente, in studiosi dell'Ottocento come l'italiano Antonio Stoppani (che propose Anthropozoic nel suo Corso di geologia del 1873), risalendo persino al celebre scienziato illuminista George-Luis Leclerc de Buffon. A questo proposito, cfr. J. R. McNeill, P. Engelke, *La Grande accelerazione. Una storia dell'Antropocene dopo il 1945*, Einaudi, Torino 2018, p. 201. La bibliografia sull'argomento è sterminata, pertanto si segnaleranno soltanto alcuni studi dai quali il lettore interessato potrà ricavare ancor più utili notizie bibliografiche: si vedano pertanto, oltre al titolo già indicato, S. L. Lewis, M. A. Maslin, *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*, Einaudi, Torino 2019: si noterà che i due autori, a differenza di altri, fanno riferimento a Stoermer; P. Missiroli, *Teoria critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Mimesis, Milano 2021; J. R. McNeill, *Qualcosa di nuovo sotto il sole. Storia dell'ambiente nel XX secolo*, Einaudi, Torino 2020; Paolo Vidali, *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla conoscenza dell'Antropocene*, Mimesis, Milano 2022; infine, a partire da una prospettiva marcatamente narrativa, M. Meschiari, *Antropocene*

verso la fine del XVIII secolo, all'altezza della prima rivoluzione industriale. Ma è un'idea sulla quale avremo modo di tornare.

La proposta ermeneutica di Buell come del resto e, ancor più, le precedenti, hanno però bisogno di un approccio di fondo, che ne determini le finalità ultime. Scrive Scaffai, in relazione all'*ecocriticism*, il quale, come abbiamo visto, è la prima versione dello studio delle relazioni tra letteratura e ecologia:

Sono almeno due le forme di approccio che l'*ecocriticism* attua nei confronti della letteratura, una "storico-ermeneutica" volta a interpretare la relazione tra uomo e natura esistente in un testo, l'altra "etico-pedagogica" tesa a fare dell'opera letteraria (insieme ad altre espressioni dell'immaginario) uno strumento di diffusione della coscienza ambientale.

E, per il secondo approccio, fa giustamente riferimento a *Filosofie dell'ambiente* di Serenella Iovino. Per il presente lavoro l'approccio adottato sarà di tipo "storico-ermeneutico": per quanto la letteratura – così come, nel nostro caso, il cinema e, più in generale, l'arte – possa avere una funzione etica volta ad affrontare i grandi temi della contemporaneità, tuttavia bisogna essere consapevoli che una finalità extraletteraria, per quanto possibile e, perché no, auspicabile, non può prescindere dalle specificità dell'opera letteraria, a partire dalla componente retorico-testuale per finire alla dimensione storica e culturale. Il rischio è quello di valutare il testo letterario solo in funzione del proprio carattere di "documento" – sia esso filosofico, antropologico, sociologico, psicologico, scientifico e via dicendo –, col possibile duplice effetto di ridurre il fatto artistico a mero supporto del discorso etico, da una parte, e quello di celebrare testi a basso – se non nullo – carattere di letterarietà solo in virtù del messaggio che essi recano, dall'altra. In altre parole, si dovrebbe evitare di subordinare il fatto estetico alla problematica etica: con ciò non si vuole dire che quest'ultima non sia importante e che sia rilevante solo la forma. Si dirà, piuttosto, che la dimensione estetico-letteraria potrà essere utilizzata, se necessario,

fantastico. Scrivere un altro mondo, Armillaria, Roma 2020: si noti che l'autore ha già altrove indagato i rapporti tra ecologia e narrativa, soprattutto in un'ottica catastrofico-apocalittica, che è poi uno degli assi più importanti sui quali si innerva l'esercizio ecocritico.

come grimaldello per l'accesso alla dimensione etica, preservando in tal modo le specificità di cui si parlava poc'anzi.

Tanto altro ci sarebbe da dire, ma tutto ciò che in questa breve illustrazione della critica ecologica non è stato ancora presentato lo si ritroverà nel corso del lavoro. Accanto ad essa, lo abbiamo detto, ci serviremo di un ulteriore metodo di indagine, volto a scoprire le connessioni tra la letteratura e lo spazio. Esso, insieme al tempo, almeno a partire da Bachtin e dal suo 'cronotopo'¹³, è sempre più diventato centrale nell'analisi letteraria, e narrativa in particolare, finendo per dar vita a ciò che è stato chiamato *spatial turn*. Questa svolta, iniziata negli anni Sessanta-Settanta e giunta al proprio culmine negli anni Novanta, ha portato a una ricalibrazione dei rapporti tra le marche spaziali e quelle temporali, quest'ultime essendo irrinunciabili per le teorizzazioni novecentesche, in particolare narratologiche, almeno fino all'ingresso del postmoderno, come ben fa notare Massimiliano Tortora:

Il passaggio alla condizione postmoderna cambia alcuni parametri di base e introduce l'idea (in gran parte condivisa e implicita nella stessa definizione di post-moderno) di vivere in un'epoca postuma, ultima e dunque non più progressiva. Pertanto, esauritosi il filo temporale, l'attenzione si è naturalmente spostata su questioni geografiche e legate ai luoghi (reali e immaginari), ma soprattutto la nostra narrazione degli eventi e dei fenomeni culturali ha assunto una metaforizzazione di tipo spaziale¹⁴.

Tuttavia se, come abbiamo visto prendendo ad esempio l'analisi di Propp, la questione spaziale preme già prima del post-moderno, allora si avranno inevitabilmente due approcci differenti alla questione, uno più "conservativo", volto alla salvaguardia della

¹³ La categoria di 'cronotopo', tuttavia, non nasce dal nulla: esso, infatti, come dichiarato dallo stesso Bachtin in *Estetica e romanzo*, affonda le proprie radici nella Teoria della Relatività, dalla quale lo studioso russo mutua il termine, rifunzionalizzandolo all'interno del contesto artistico e segnatamente letterario. Bisogna però ricordare come una visione essenzialmente spazio-temporale dell'intreccio narrativo era già presente in un testo classico pre-strutturalista, quel *Morfologia della fiaba* (Propp) che sicuramente Bachtin conosceva.

¹⁴ Massimiliano Tortora, *Spazio e geografia*, in *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di Laura Neri e Giuseppe Carrara, Carocci editore, Roma 2022, p. 278.

componente spaziale nel discorso letterario, e un altro, per l'appunto, legato al post-moderno e teorizzato in particolare da Westphal con la sua *Geocritica*¹⁵, in cui «il dato reale, concreto, extrasensoriale rimane molto sbiadito, e l'unico mondo con cui confrontarsi rimane quello del testo»¹⁶. Così Tortora riconduce al primo approccio, che potremmo chiamare “geostorico”, i tentativi di teorizzazione, da una parte, di Pedullà e Luzzato con il loro *Atlante della letteratura italiana*¹⁷, per cui l'indagine muove da un determinato luogo storicamente connotato per verificare in che modo agisce a livello testuale, e, dall'altra, di Fiorentino con l'*Atlante della letteratura tedesca*¹⁸, che, con percorso inverso rispetto ai primi due, pone l'accento sulla capacità della letteratura di ricreare i luoghi e fissarli nell'immaginario; mentre, per quanto riguarda il secondo approccio, il punto di inizio è posto, lo abbiamo già detto, nella *Geocritica* del comparatista francese.

C'è però da domandarsi: quale spazio? Tutti gli spazi possibili? Ovviamente, per ragioni di spazio *del* testo – aspetto cui faremo solamente cenno, poiché non rientra tra gli interessi di questo lavoro – sarebbe stato controproducente prendere in carico tutte le potenziali declinazioni che questa parola porta con sé, anche soltanto ordinandole in *categorie da non distinguere troppo*, per dirla con Francesco Orlando. E, quindi, lo spazio interiore, quello dell'anima e della coscienza? Gli interni, che tanta fortuna hanno avuto nel romanzo (e nel teatro) del primo Novecento? Il paesaggio? Lo spazio non ancora (o non più) contaminato dalla presenza umana? Già da questa tassonomia imprecisa e sicuramente incompleta si può notare come il materiale sarebbe troppo vasto per poterlo considerare tutto qui. Per avere un senso di completezza, bisognerebbe tentare di rispondere a tutte le *questions of space* che Bernard Tschumi si pone nell'omonimo capitolo di *Architettura e disgiunzione*¹⁹.

Una distinzione di base e molto utile è quella offerta da Paul Zumthor in *La misura del mondo*, dove lo studioso distingue tra tre tipi di spazi:

¹⁵ Bertrand Westphal, *Geocritica. Reale, finzione, spazio*, Armando Editore, Roma 2009.

¹⁶ Ivi, p. 284.

¹⁷ Sergio Luzzato, Gabriele Pedullà, *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2010-2012. Allo stesso modo, anche Franco Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, Einaudi, Torino 1997.

¹⁸ Francesco Fiorentino, Giovanni Sampaolo (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2009.

¹⁹ B. Tschumi, *Architettura e disgiunzione*, a cura di G. Damiani e R. Baiocco, Pendragon, Bologna 2005.

Il primo (che abbiamo sentito molto spesso negli anni Settanta e Ottanta) tratta della materialità delle grafie, della pagina, del libro: ciò che io indico come lo *spazio testuale*. Il secondo consiste nel dissertare sulla rappresentazione letteraria dello spazio fisico; concerne, talvolta non senza equivoci, l'estetica della descrizione: io parlo di *spazio descritto*. Il testo infine, più complesso ed a dominante retorica, ricevette da Maurice Blanchot, il suo iniziatore, il nome di «spazio letterario» (io direi piuttosto, per evitare malintesi, *spazio poetico*): al punto della riflessione critica a cui siamo arrivati, quest'ultimo discorso minaccia ad ogni istante di esplodere in molteplici asserzioni mal sintetizzabili.

A tal proposito, precisa Iacoli che «la complessità delle relazioni e l'assiduità delle interferenze tra i tre discorsi sono alte e leggibili in particolare nelle sovrapposizioni tra spazio descritto e spazio letterario, o poetico».²⁰

In definitiva, il nostro lavoro oscillerà, in virtù di queste *sovrapposizioni*, tra lo *spazio descritto* e lo *spazio poetico*.

Bisogna infine ricordare, prima di procedere, che critica ecologica e critica spaziale condividono molto, a partire dall'indagine sull'ambiente, che è a propria volta uno spazio, per finire alla multifocalità, espressa sotto la forma dello straniamento²¹. Ma c'è, tra spazio ed ecologia, tra lo *spatial turn* e l'*environmental turn*, entrambi peculiari della contemporaneità, anche una connessione a un livello più strettamente filosofico e speculativo. Scrive Stefano Righetti²²:

L'idea per cui l'uomo «dispone dello spazio» [Heidegger] poiché dispone del mondo, ha finito per assumere un pericoloso doppio-senso: per cui se lo spazio è tale solo in ragione dell'uomo, è allora l'uomo, l'Esserci, a fare lo spazio e (dunque) il 'proprio' spazio. Invece, «[l]uomo non fa lo spazio», ammette Heidegger, ma se «lo spazio

²⁰ Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci editore, Roma 2021, p. 15.

²¹ Per queste riflessioni, cfr. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 65-66.

²² Stefano Righetti, *Etica dello spazio. Per una critica ecologica al principio della temporalità nella produzione occidentale*, introduzione di Manlio Iofrida, Mimesis, Milano-Udine 2015.

non è *neanche* un modo *soggettivo* dell'intuire; non è [...] neanche alcunché di oggettivo come un oggetto» è pur vero che «lo spazio, per fare spazio come spazio, necessita dell'uomo. Questo misterioso rapporto, che non concerne solo il riferimento dell'uomo allo spazio e al tempo, bensì il riferimento 'dell'essere-per' l'uomo (Evento), questo rapporto è quel che si cela dietro a quanto abbastanza precipitosamente e superficialmente ci rappresentiamo come il movimento circolare, quel girare in tondo [...] quando siamo costretti a determinare l'arte a partire dall'artista e l'artista a partire dall'arte». Eppure, è proprio per questo supposto «essere-per l'uomo» che occorre mettere urgentemente in discussione il principio (apparentemente innocuo) per cui «[l]uomo è nello spazio nel senso che dispone dello spazio, ha già sempre disposto dello spazio». A meno che non si cominci a interpretare il principio con tutt'altra intenzione, e in tutt'altro senso: quello per cui disporre dello spazio vuol dire innanzitutto preservarlo dalle pretese della produzione (o dell'arte) dell'uomo stesso. E della sua (in-curante) intenzione economica.²³

La riflessione di Righetti parte dal principio – in particolare cristiano, ma l'autore dimostra come la frattura fosse già presente *in nuce* nel mondo greco – che per secoli ha governato il mondo e che sottomette la dimensione spaziale alla dimensione temporale dell'esistenza e che implica dunque un dominio da parte dell'invisibile e dell'Idea al visibile e alla presenza, la maggiore importanza affidata alla Promessa del divenire rispetto alla immanenza del presente. Così continua l'autore:

Ora, che una revisione critica di questa gerarchia [l'invisibile sul visibile] (e del dominio del tempo sullo spazio) sia oggi necessaria, lo dimostra il fatto, ormai evidente, che alcuni aspetti, conseguenti al valore attribuito alla temporalità nelle nostre vite (le vite delle società occidentali, ma ormai la vita stessa così come è strutturata nelle società dell'intero pianeta), non possono più essere mantenuti oltre e devono essere necessariamente ridiscussi. Primo fra tutti, la convinzione che il destino dell'uomo coincida con la necessità di trasformare all'infinito il sistema vivente, la natura e l'ambiente; che lo spazio debba *farsi* cioè attraverso l'uomo (e, in particolare, attraverso il modello occidentale di sviluppo). Mentre è vero il contrario. E cioè. Come pensava in parte la fenomenologia, e come penserà in modo

²³ Ivi, p. 26-27.

meno ambiguo Merleau-Ponty, che non solo lo spazio e il mondo sono dati a noi nella loro assoluta presenza; ma che la distinzione fra interiorità e exteriorità, o fra idea e materia, su cui si è consolidata anche la pretesa differenza di una coscienza soggettiva, rispetto alla presenza del visibile, manca a sua volta il presupposto fondamentale: ossia, quello della necessaria co-appartenenza fra il corpo-senziente dell'uomo e il mondo – il loro essere, come spiega appunto Merleau-Ponty, «carne connessa a carne». Che spazio e mondo, cioè, sono sempre già il luogo in cui il nostro Esserci risiede, insieme agli altri enti, nella comune interazione e molteplicità.²⁴

E dunque, conclude Righetti, il significato che questo aspetto della cultura occidentale è necessario che oggi assuma riguarda:

Non più la svalutazione del visibile in ragione del suo divenire o della sua potenzialità futura (per cui l'albero ha valore unicamente in quanto contiene in sé la possibilità del tavolo o del mobile, la volpe quella della pelliccia e il prato o il mare quella del pozzo di gas e di petrolio), ma il suo rispetto – o lo svelamento della necessità del suo persistere. Sia che si tratti della difesa del territorio, o del patrimonio artistico e architettonico (di ciò che abbiamo ereditato in un valore accettato e condiviso), ma anche (e soprattutto) della differenza biologica del pianeta e delle sue risorse.²⁵

Saldamente interconnesse, l'ecologia letteraria e la rappresentazione dello spazio nella letteratura guardano l'una all'altra reciprocamente, potendo la prima contare su terreni di incontro comuni, come l'interesse per i luoghi e la multifocalità, di cui abbiamo detto; e, d'altra parte, lo spazio, ricorda Iacoli, «è tema debordante, (che) riguarda, seppure da altre prospettive, altri approcci quali l'imagologia, la *mythocritique* e l'ecocritica»²⁶.

Date queste premesse, si è dunque rivelato necessario operare una scelta, ossia quella di indagare quali siano i rapporti che intercorrono tra i contesti rurali e la dimensione urbana nell'Italia otto-novecentesca, quali siano le leggi che regolano le dinamiche di

²⁴ Ivi, p. 27-28.

²⁵ Ivi, p. 30.

²⁶ Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio* cit., p. 15.

occupazione, anche in senso abitativo, come vedremo, e di abbandono degli spazi, massicciamente rappresentata dagli autori della modernità letteraria italiana.

Ma una premessa teorica come quella con la quale abbiamo appena aperto il lavoro sarebbe incompleta e rimarrebbe nella dimensione dell'indefinito se ad essa non venisse ancorata una non meno doverosa premessa metodologica che circoscriva e giustifichi il campo di applicazione degli strumenti presentati nella prima. Detto in altri termini, si tratta di offrire qui una opportuna spiegazione delle scelte operate in seno all'inclusione degli autori e delle opere qui presenti e all'esclusione di altri autori e altre opere, consapevoli del fatto che entrambe potrebbero far sorgere, nell'eventuale lettore, legittimi interrogativi.

Come si avrà notato scorrendo l'indice, la selezione riguarda in ogni caso i "maggiori" del canone letterario italiano della modernità, compresi alcuni che ormai non suscitano più dubbi sulla loro importanza all'interno del suddetto canone e che si presentano anzi come ineludibili rispetto alla quasi totalità dei discorsi critici globali sul periodo in questione. Questa la prima chiave di lettura, sulla quale, tuttavia, sarà opportuno tornare più avanti.

In secondo luogo, si è voluto aderire a una linea manzoniana degli archetipi letterari tra secondo Ottocento e prima metà del Novecento, elevando i *Promessi Sposi* a romanzo civile – che è poi la linea sulla quale si muove gran parte della produzione qui considerata –, ma anche come testo culturale dal punto di vista della rappresentazione degli spazi e della suddivisione delle aree di azione dell'uomo, anche nei casi in cui la lezione manzoniana sembra quanto di più distante, come in Nievo o in Moravia.

Il secondo punto ne chiama in causa inevitabilmente un terzo, che tuttavia non può essere solo derivato da una questione meramente letteraria, ma nasce anche e soprattutto in ragione della storia della Penisola a partire dagli anni intorno all'Unità: la presa in considerazione una "linea lombarda" che si contrappone storicamente e anche letterariamente senza punti di sintesi alle vicende del Sud Italia, che seguono altre strade e approdano ad altre soluzioni letterarie nella delicata fase postunitaria e tra le due guerre. Torniamo dunque alla prima questione: Leopardi, Manzoni, Nievo, Corio, Valera, Tozzi, Buzzati, Moravia, Pavese, Pasolini, Calvino, Volponi. Tolti i due scapigliati, che, in ogni caso, all'interno dell'area culturale di riferimento sono di certo tra i più importanti, tutti gli altri sono nomi che sono stati già abbondantemente acquisiti dalla critica, non solo nostrana. Il tentativo che è qui proposto è dunque un'operazione di utilizzo degli strumenti di metodologie nate in un contesto culturale – qual è quello statunitense, in

particolare per l'*ecocriticism* – completamente differente da quello degli autori qui presi in considerazione: l'obiettivo, pertanto, è quello di vedere se il canone consolidatosi negli ultimi decenni, almeno sul versante del romanzo (in particolare quello di matrice realista e di stampo sociale), è in grado di reggere alla prova di una lettura del testo come quella offerta dalla critica ecologica e dalla geocritica. Detto altrimenti, il punto di partenza va ricercato in una dimensione storiografica della letteratura italiana dell'Otto e del Novecento: acquisita quest'ultima, poi, si è passati alla verifica della validità degli autori e delle opere inseriti all'interno di un discorso ecocritico. Si è, d'altra parte, volutamente evitato di effettuare l'operazione inversa, e cioè quella di ricostruire un canone ecocritico di autori "facilmente" leggibili su questo versante (si pensi a Zanzotto, Rigoni Stern, Ortese) a causa delle tematiche veicolate dai loro testi.

Per arrivare al secondo punto, la lezione manzoniana è indubbiamente uno dei fattori di coesione del presente lavoro, essendo per l'appunto stata recepita, pur in modalità differenti tra loro, da tutti gli autori qui presenti. Le dinamiche spaziali che sono sottese alle azioni dei protagonisti, in primis, ma in fondo di tutti i personaggi del romanzo manzoniano, sono riprese lungo la linea che, dal dopo-Manzoni, giunge almeno alla prima metà del Novecento. La presenza di spazi adibiti a determinate funzioni – i luoghi della malattia, ad esempio, ma anche tutte le soglie, le frontiere, gli spazi-limite, senza dimenticare gli interni, vere e proprie sequenze spaziali la cui lettura si rivela molto spesso feconda – si impone nel corso della tradizione letteraria che parte da Manzoni e che si riverbera nelle opere successive, costringendo a un ripensamento culturale, prima ancora che meramente letterario, degli spazi che l'uomo occupa e della maniera in cui quest'ultimo li suddivide e dà loro, di volta in volta, un significato: l'esempio più eclatante, lo si vedrà, è il rapporto problematico e mai risolto, tra campagna e città. E questo lo ritroviamo, inevitabilmente, come si diceva, anche in autori che da Manzoni hanno preso le distanze, dopo averci inevitabilmente dialogato. Viene in mente Moravia, che considerava Manzoni «un romanziere mediocre e un grande scrittore»²⁷, frase che, probabilmente, racchiude la relazione critica e polemica intrattenuta dall'autore romano con il collega meneghino, la quale trova una delle sue espressioni più compiute nella

²⁷ Alain Elkann, Alberto Moravia, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 2018, p. 138. Ma, sul rapporto tra Moravia e Manzoni, si veda Raffaele Manica, *Moravia e Manzoni*, in *STUDIUM* - nov./dic. 2017 - n. 6, pp. 44-59. In realtà, il contributo di Manica si inserisce in una raccolta più ampia di studi sul rapporto tra Manzoni e il Novecento letterario italiano, per cui si veda, oltre al numero di «*Stadium*» citato, anche «*Testo*», LXXIV, 2017, 2.

prefazione einaudiana di Moravia ai *Promessi sposi* nell'edizione del 1960, intitolata *Alessandro Manzoni o l'ipotesi di un realismo cattolico*, che troverà spazio nella raccolta di prose critica del 1964 *L'uomo come fine e altri saggi*²⁸.

Infine, per prendere in prestito un termine che è ormai un macro-contenitore della nostra letteratura otto-novecentesca, abbiamo chiamato in causa una "linea lombarda". Non è un caso che la maggior parte di questi autori afferiscano, se non proprio a Milano, per lo meno al nord della Penisola: è qui, inutile negarlo, che la modernità si affaccia nella storia e, di conseguenza, nella letteratura dell'Italia industriale. La città cui fa capo l'industria italiana è Milano e Milano ne subisce tutte quante le conseguenze: è questo il motivo per cui, da Manzoni a Bianciardi, con il non trascurabile segmento degli Scapigliati, il nord merita di essere indagato. La 'capitale morale' di Corio e Valera è fedele a fattori strettamente geografici: il testo si fa documento della storia di una città e, dunque, anche di una geografia che muta cambiando anche i paradigmi secolari all'interno dei quali vivono gli uomini. Dall'altra parte, l'assenza del Sud: Napoli è una «città grande», per dirla con Leopardi, al pari di Milano. Ma Napoli vive ancora nel passato, non ha ancora quei caratteri propri della modernità che appartengono alla capitale lombarda: la polemica di Arrighi contro la Serao nell'Antipasto del *Ventre di Milano* è soprattutto una polemica estetica: la signora Scarfoglio ha la grave colpa di descrivere «La superba Partenope [...] come l'ultima delle miserabili»²⁹: il Sud non trova spazio qui anche perché quasi sempre calligrafico, residuo letterario più che fotografia storica della realtà, della quale, peraltro, a partire dall'Unità, si occupano altre figure, soprattutto della politica e del giornalismo, come i toscani Sonnino e Franchetti, come l'esule napoletano Villari, come la importante figura di Jessie White Mario nel Risorgimento.

²⁸ Alberto Moravia, *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 2019, pp. 350-388.

²⁹ AA.VV., *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Ledizioni, Milano 2016, p. 21.

Capitolo I

L'impossibile fuga da sé stesso: l'inquieta ricerca di Leopardi

Nella modernità letteraria italiana il primo, solido *terminus post quem* fra coloro che vivono il rapporto con il proprio territorio – e, dunque, il proprio spazio – in termini problematici è Giacomo Leopardi. La sua figura, com'è noto, è immersa in un ambiente coatto che sopprime i desideri e le ambizioni di un ragazzo neanche ventenne il quale dovrà aspettare ancora molto tempo prima di portare a compimento le fughe – progettate o tentate, ma tutte invano – dall'asfissiante spazio offertogli dall'esistenza. Tutta l'esistenza di Giacomo è tracciata lungo un segmento della vita politica italiana che, pur con tutti i moti risorgimentali in atto, non fa in tempo a tangere l'Unità d'Italia: Recanati è e sarà, vivente Leopardi, parte dello Stato della Chiesa. In altre parole, uno dei più arretrati, insieme al Regno borbonico, della Penisola. E questo è già il primo problema: la "Marca", ancora sotto il dominio del papato, versa in uno stato di profonda arretratezza, innanzitutto culturale. Contro la propria fortuna si staglia però, nella mente del poeta recanatese che, nel corso degli anni, incontrerà parecchie smentite, l'idea che solo la *cittade* abbia in sé le condizioni ideali per il raggiungimento di una fama costantemente agognata. Tra i numerosi assi che attraversano trasversalmente la produzione leopardiana c'è, appunto, l'ossessivo e rimarcato rapporto con le proprie circostanze³⁰, con l'ambiente in senso etimologico: dai *Canti*³¹, nei quali emerge la dicotomia dialettica tra la *cittade* e i *colti*, rappresentativi di quello spazio vegetale di arcadica memoria ancora ben presente nelle letture del Giacomo studente; alle *Operette morali*³², ed in particolar modo con il

³⁰ "Circostanza" è termine fortemente leopardiano, utilizzato solo al singolare come sinonimo di "occasione", di solito, all'interno dell'epistolario, indica qualcosa di più profondo, legato alla fortuna. Scrive per esempio al Brighenti il 28 aprile 1820: "Essendo pur troppo vero che l'ingegno il più raro e il più sublime (quando anche io ne avessi punto) non basta neppure a far conoscere il proprio nome, senza l'aiuto di circostanze indispensabili"; similmente a Cancellieri, il 16 aprile dell'anno successivo, in merito ad un lavoro di carattere filologico: "Se però Ella conoscesse da vicino le mie circostanze, forse potrebbe concepire un'altra opinione".

³¹ Tutte le citazioni saranno tratte da Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, BUR, Milano 2018 (1^a ed. 1998).

³² Il testo di riferimento è Giacomo Leopardi, *Operette morali*, a cura di L. Melosi, BUR, Milano 2018 (1^a ed. 2008).

*Parini, ovvero della gloria*³³. Ma è sicuramente nell'*Epistolario*³⁴ che la restituzione si fa concretamente problematica ed emerge in tutta la sua drammaticità, proprio in virtù del rapporto con l'altro, a tutti i livelli: dalle lamentele per le poste *esecrande e sputacchievoli*³⁵, che ritardano terribilmente, quando non addirittura smarriscono del tutto plichi di libri e lettere, all'irrefrenabile desiderio di fuga da una realtà opprimente.

³³ Il testo fu composto, secondo la data di stesura, tra il 6 luglio e il 13 agosto del 1824. Particolarmente utile al nostro discorso è di sicuro il capitolo nono, dov'è il confronto tra le *città grandi* e le *piccole, di rado abitate dai dotti, e prive ordinariamente di buoni studi*. Nonostante sia stato individuato, come destinatario dell'operetta, un giovane che potrebbe essere identificato a buon diritto con Leopardi, tuttavia non si farebbe fatica a riconoscere, nella Bosisio pariniana, un corrispettivo di Recanati, che aiuterebbe a comprendere meglio l'intitolazione della prosa al poeta brianzolo, e non all'Alfieri o al Foscolo (peraltro rispettivamente legati a due grandi città come Torino e Venezia): tuttavia, poiché si tratta di un collegamento assai debole, resta ferma l'interpretazione di Galimberti secondo cui la figura di Parini sarebbe giustificata con la consonanza del genere satirico e di una letteratura filosofica. Cfr. Leopardi, *Operette*, cit., pp. 291-350.

³⁴ L'edizione di riferimento è Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998. Si tratta dell'edizione più completa e filologicamente aggiornata, comprensiva, oltre che delle lettere di Leopardi, anche di quelle dei corrispondenti. Numerose sono le voci bibliografiche sull'epistolario leopardiano, le quali di volta in volta affrontano da diverse angolazioni il tema (carteggi con singoli corrispondenti, problemi filologici, letture tematiche, questioni di genere ecc.); per le indicazioni bibliografiche di base si rimanda a Christian Genetelli, *L'epistolario*, in *Leopardi*, a cura di F. d'Intino e M. Natale, Carocci editore, Roma 2021 (1ª ed. 2018), pagg. 143-144. Tutte le citazioni tratte dall'*Epistolario* faranno riferimento, salvo diversa indicazione, all'edizione di Brioschi e Landi e, per comodità di lettura, verranno tutti indicate secondo la seguente formula: '*Epistolario*, numero di pagina'.

³⁵ Dall'*incipit* della lettera spedita a Piacenza a Pietro Giordani il 26 marzo 1819. Si tratta di uno degli innumerevoli attacchi al servizio postale del tempo, effettivamente scadente. Non è certo cosa da poco, in quanto è per molto tempo l'unico mezzo che Leopardi ha di interagire col mondo esterno, e in particolare con i personaggi più in vista della cultura primo-ottocentesca. Il disfunzionale servizio, difettoso molto più in uscita che in entrata, come scrive il poeta sempre a Giordani in una lettera del 19 marzo 1819 («Le poste non fanno oltraggio fuor ch'ai dispacci che vanno di qua, non a quelli che vengono; del che le ringrazierei di cuore, non avendomi sperduto nessuna delle lettere vostre, se col nascondervi le mie risposte non mi mettessero in pericolo di parere ingrato»), è peraltro concausa di un problema fondamentale, quello del farsi conoscere fuori di Recanati: nella medesima lettera al Giordani troviamo infatti l'elenco di tutti gli intellettuali ai quali aveva inviato la prima stampa dei suoi versi, il cui silenzio quasi unanime, che egli in parte attribuisce (qui implicitamente, ma altrove ben più apertamente: *cosa piccola e vile* avrebbe detto, per esempio, il mese successivo scrivendo a Giuseppe Montani) alla presunta scarsa qualità delle proprie composizioni, egli ritiene sia dovuto per l'appunto ai disservizi postali. A ciò si aggiunga, in particolare per la corrispondenza in uscita, che il *naufragio* può essere dovuto alla censura di casa, che intercetta e blocca soprattutto le lettere al Giordani, nonché al Montani e al Trissino (e si noti che tutti questi personaggi si

Potrà certo essere utile tracciare la parabola di questa dinamica, che alla fine, come vedremo, toccherà la linea del paradosso, proprio a partire dal fitto epistolario, che tiene inevitabilmente traccia dei rapporti che intercorrono tra il poeta e gli ambienti che di volta in volta si rivelano tanto carichi di aspettative quanto deludenti. L'insofferenza per il *natio borgo selvaggio* non ha bisogno certo della fine degli anni Venti – *Le ricordanze*, secondo la datazione di AN³⁶, reca come data di composizione 26 Agos.–12 Sett. 1829 – per venir fuori in maniera preponderante, anzi; già prima che la questione diventi esistenziale, infatti, il giovane Leopardi deve fare i conti con la lontananza dai maggiori centri di cultura: nel dicembre del 1816, scrivendo allo stampatore milanese Antonio Fortunato Stella³⁷, lamenta il fatto che «nella nostra libreria né altrove, in questa miserabile città e provincia, si trova il testo greco di Callimaco»³⁸. Ancora due settimane dopo, il 20 dello stesso mese, faceva notare a Francesco Cancellieri³⁹, dopo il naufragio di un tentativo di stampa di un libretto per problemi di costi, che, pur volendo rivolgersi a qualcun altro, il rischio di un'edizione pesantemente scorretta è dietro l'angolo: «Ci vuol la presenza, caro

muovono e operano prevalentemente all'interno dell'area su cui insisteva il Regno Lombardo-Veneto, dominio dell'Impero Austriaco: del resto, nota è la pavidità, lamentata anche dal figlio, con cui Monaldo Leopardi si rapporta al mondo esterno: «I gran principi prudenziali e marchigiani di mio padre», scrive a Brighenti il 28 aprile 1820); di questa censura peraltro Giacomo si rende conto: “Dalla tua del secondo di questo, e da una del nostro Brighenti vedo che colla mia de' 4 di Giugno si smarrì la notizia ch'io ti dava di avere avuto lettera dal Montani, e trovatala molto leggiadra e piena d'amor patrio. Risposi, ma non ho avuto mai replica, e sono due mesi e più. Colpa o delle poste, o come sospetto, di una censura domestica istituita novellamente per le lettere che vanno; e questo *perché cum horrore et tremore* si sono accorti che io *ἐλεύθερα φρονῶ περὶ τῶν κοινῶν*”. A Giordani, 26 luglio 1819.

³⁶ Autografo Napoletano, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III” – Fondo Leopardiano.

³⁷ Tipografo e libraio veneziano, in seguito alla decisione di Monaldo di voler far pubblicare le prime opere del figlio, avviò uno stretto rapporto di collaborazione con Leopardi (che aiutò anche economicamente) che giunse praticamente fino alla propria morte, avvenuta nel 1833. Ci troviamo di fronte ad uno dei più presenti interlocutori dell'epistolario, anche se molto spesso per questioni meramente editoriali. Sulla figura dello Stella, cfr. Francesca Brancaleoni, *ad vocem*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 94 (2019).

³⁸ Lettera spedita da Recanati il 6 dicembre del 1816, in cui si leggono progetti di edizioni di classici. Corsivo mio.

³⁹ “Ieri fui da Cancellieri, il quale è un coglione, un fiume di ciarle, il più noioso e disperante uomo della terra; parla di cose assolutamente frivole col massimo interesse, di cose somme colla maggior freddezza possibile; ti affoga di complimenti e di lodi altissime, e ti fa gli uni e l'altre in modo così gelato e con tale indifferenza, che a sentirlo, pare che l'esser uomo straordinario sia la cosa più ordinaria del mondo”, a Carlo Leopardi, Roma 25 Novembre [1822].

sig. Cancellieri, e senza la presenza non si fa nulla»⁴⁰. Tuttavia, tra i personaggi che fanno il loro ingresso quasi subito nell'*entourage* di rapporti epistolari che il giovane di Recanati coltiva, il più noto (e sicuramente più corposo, almeno in questa prima fase, passata la quale, tra i silenzi di Giordani e la necessità di mantenere i rapporti con la famiglia fuori di Recanati, domina il carteggio col padre Monaldo) è di sicuro quello con Pietro Giordani⁴¹. Il letterato piacentino, che nella percezione di Leopardi – peraltro non a torto – si trova ad essere il più importante intellettuale italiano del periodo, riconosce nel giovanissimo interlocutore un elemento di eccezionalità, che rimarca ad ogni occasione possibile⁴². D'altra parte, questa reciproca stima sarà uno dei più fertili terreni su cui crescerà sempre maggiore il desiderio di fuggire dal paese natale. È proprio nel carteggio con Giordani che incomincia, nell'*Epistolario*, il proprio cammino una delle immagini più ricorrenti nell'opera leopardiana, quella dell'uccello. Per la verità, sia detto in battuta preliminare, l'immagine dell'uccello affonda le proprie radici nei cosiddetti *Versi*

⁴⁰ Recanati, 20 dicembre 1816. Già qui emerge l'interesse per la fervida attività editoriale milanese del tempo.

⁴¹ La figura del Giordani è piuttosto nota, soprattutto in relazione al rapporto con Leopardi, del quale scoprì il genio molto precocemente. Sulla figura di Giordani, cfr. l'omonima voce nel DBI (vol. 55, 2001), a cura di Giuseppe Monsagrati. Per una panoramica sulla statura intellettuale del piacentino, vedi Carlo Dionisotti, *Pietro Giordani*, in "Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri", Il Mulino, Bologna 1988. Inoltre, si veda almeno Laura Melosi, *In toga e in camicia. Scritti e carteggi di Pietro Giordani*, Pacini Fazzi editore, Lucca 2002, oltre a AA.VV., *Pietro Giordani nel II centenario della nascita*, Atti di Convegno (Piacenza, 16-18 marzo 1974), Fondazione Cassa di Risparmio di Piacenza e Vigevano, Piacenza 1974.

⁴² Non è forse un caso che tanti di quegli elogi che il Giordani riserva a Leopardi siano indirizzati ad uno di quelli che sarebbe diventato, di lì a poco, uno dei più frequenti interlocutori del poeta recanatese. Già così scriveva nel 1819: "Questo ragazzo non ha bisogno d'altro che di campare: se campa, crediatemi che ci manda in fumo tutti; compreso Monti e Peticari, e Giordani, e se ci fosse che valesse anche più di noi" (Giordani a Brighenti, 24 marzo 1819). Poco tempo dopo, il 6 luglio del medesimo anno, allo stesso Brighenti, in termini praticamente identici, scrive: "Crediatemi (ma tenetelo in confessione) che Monti, Peticari, Mai (e se credeste che il Signor Giordani fosse qualche cosa), riuniti tutti insieme non fanno la metà dell'ingegno e del sapere di questo giovane di 21 anni. Dategli solo dieci anni di vita, e sanità, e traetelo fuori degli orrori in cui vive, e ditemi il primo coglione della terra da Adamo in quà, se nel 1830 in Italia e in Europa non si dirà che pochi Italiani (nei secoli più felici) furono paragonabili a Leopardi". E si potrebbe continuare *ad libitum*: diremo, in ogni caso, che Brighenti non è sicuramente il solo a leggere di questo entusiasmo giordaniaco per Leopardi. Dai passi qui riportati, inoltre, si può notare come Giordani abbia compreso pienamente la necessità di uscire da Recanati.

*puerili*⁴³, per giungere fino agli anni '30, con il *Passero solitario*⁴⁴ e il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*⁴⁵. Tornando al Giordani, si legga questo passo:

E potrebbe essere benissimo, perché io non sono uscito mai del mio nido, che quello
che io credo proprio di Recanati sia comune a tutta Italia o a molte sue parti, ed allora
Ella mi disangannerebbe⁴⁶

Il pezzo è posto poco prima del congedo, al termine di una lunga lettera spedita alla volta di Milano, dove l'intellettuale piacentino si trovava in quel periodo; emergono due

⁴³ Già nella *Canzonetta V* della composizione *La campagna* del 1909, vv. 17-20: “Con soave voce tenera / sfoga il flebile usignolo / fra l'orror notturno, e tacito / armonioso, e mesto il duolo”. Si prestano ancora di più ad una lettura autobiografica i versi dell'anno successivo del componimento *L'ucello*, 1-4; 21-22, corrispondenti all'apertura e al congedo di questa *Favola*, come recita il sottotitolo, con chiara indicazione metrico-stilistica: “Entro dipinta gabbia / fra l'ozio e il diletto, / educavasi un tenero, / amabile augeletto. [...] Di libertà l'amore / regna in un giovin cuore”. Sui *puerilia* leopardiani, cfr. Maria Corti, «Entro dipinta gabbia». *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, Bompiani, Milano 1972, soprattutto per lo sguardo d'insieme offerto dall'*Introduzione*, a cui va aggiunta, per gli anni successivi, l'edizione di *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, con la collaborazione di Enrico Ghidetti, vol. 1, Sansoni, Firenze 1978 (1ª ed. 1969). Per il solo *Appressamento della morte*, del 1816, una più recente edizione è data da Giacomo Leopardi, *Appressamento della morte*, a cura di S. Delcò-Toschini, Introduzione e commento di C. Genetelli, Antenore, Padova 2002.

⁴⁴ La datazione è incerta, ma parrebbe risalire agli anni 1832-1835: pare non esistano testimoni manoscritti noti. La questione resta comunque complessa; a tal proposito si veda A. Monteverdi, *La data del «Passero solitario»*, in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967, pp. 67-101, che propende per la primavera-estate del 1831. Di diverso parere è Domenico De Robertis, che tende a posticipare la stesura ad un periodo compreso tra l'estate del 1832 e quella del 1835, parteggiando per la fine di questa forbice temporale (cfr. D. De Robertis, *Una «contraffazione» d'autore. Il Passero di Leopardi*, Licosa, Firenze 1976, pp. 1-49).

⁴⁵ L'indicazione della data di stesura è Recanati, 22 ottobre 1829-9 aprile 1830. In particolare, si vedano i vv. 133-138: “Forse s'avess'io l'ale / Da volar su le nubi, / E noverar le stelle ad una ad una, / O come il tuono errar di giogo in giogo, / più felice sarei, dolce mia greggia, / più felice sarei, candida luna”. L'illusione che la metamorfosi in esseri che, aristotelicamente, hanno un apparente minor grado di sensibilità rispetto all'uomo, possa portare ad un'esistenza più felice, è subito distrutta dalla seconda parte della strofa, dov'è postulata quell'infelicità universale che rappresenta una delle maggiori novità del pensiero leopardiano e, in definitiva, occidentale.

⁴⁶ A Pietro Giordani, 30 maggio 1817.

questioni fondamentali: la prima, utile a questo discorso, è l'immagine del nido, che già sta subendo la mutazione da luogo protettivo a prigione; la seconda, di cui ci occuperemo più avanti, è l'idea che quella in cui versa il poeta sia una condizione unica, seppur negativa. Come si diceva, dunque, anche il nido è parte di quel lessico dell'identificazione ornitologica caro a Leopardi. Ancora a Giordani, poco dopo: «Caro Giordani, se io fossi mio, le catene e le inferriate non mi terrebbero che non volassi a voi⁴⁷». Di nuovo la fuga non può avvenire se non *per aerem*.

Il motivo dell'uccello in gabbia introduce, per analogia, la realtà metaforica della prigione, dello spazio chiuso privo di vie di fuga, la cui unica finestra sul mondo è data dalla corrispondenza con i *pochi amici fuori (e nessuno di questo barbaro paese*, lamenta al Brighenti il 21 aprile 1820, in una lettera che mostra i primi segni di un'apertura confidenziale che non sarà minore di quella messa in campo col Giordani). Il tentativo di esaurimento di questa metafora ossessivamente ricorrente appesantirebbe il nostro discorso, tuttavia non sarà inopportuno offrirne qualche passo significativo; partiamo, per esempio da quest'affermazione, offerta a Giordani pochi mesi dopo il fallito tentativo di fuga da Recanati:

In somma lo stadio da correre [*sc.* per colmare le mancate esperienze italiane coeve in termini di generi letterari, di lingua e di stile] è infinito; e io che forse dalla natura avea ricevuto qualche poco di lena per mettermi nella carriera, e giungere a un certo termine, sono sempre rattenuto nelle *carceri* dalla fortuna, e oramai privo della speranza di mostrare all'Italia qualche cosa ch'ella presentemente non si sappia neanche sognare⁴⁸

Il paradossale contrasto, qui chiaro come altrove, è l'ingabbiamento di un essere o, meglio, di un *intelletto stanco delle catene domestiche ed estranee*⁴⁹, che è pienamente cosciente della propria condizione di prigioniero, impedito nell'esercizio delle proprie facoltà intellettuali, da far brillare, non c'è bisogno di dirlo, fuori dal paese natio. L'impossibilità del farsi conoscere («Io son poco noto altrove, e pochissimo in Roma»),

⁴⁷ A Pietro Giordani, Recanati 14 luglio 1817. *Epistolario*, p. 124.

⁴⁸ A Pietro Giordani, Recanati 20 marzo 1820. Corsivo mio. *Epistolario*, p. 385.

⁴⁹ A Pietro Brighenti, Recanati 28 aprile 1820. *Epistolario*, p. 401.

scrive a Brighenti da Recanati il 18 settembre 1820) è presupposto al non raggiungimento della gloria, *ultimo inganno del sapiente*⁵⁰, che, avremo modo di vedere più avanti, è elemento centrale anche in altre opere leopardiane.

Successivamente al già ricordato tentativo di fuga, sventato dal padre, la condizione di Leopardi è matura per poter essere rappresentata con l'estrema metafora del *sepolcro*: il medesimo spazio, già *carcere* e *caverna* – che permettevano potenzialmente l'atto liberatorio della fuga –, ora, in seguito al fallimento, si trasforma in luogo di prigionia eterno. C'è però da dire che ad accompagnare la potente immagine tombale è la speranza della rinascita, che può avvenire solo per mezzo del disperato tentativo di trovare un impegno per sostenersi fuori casa⁵¹.

Si veda quanto scrive a Giordani, il 14 agosto 1820:

Quanto a me, s'io potessi trovare qualche provvisione in coteste parti, l'avrei più caro della vita, che in questa condizione è piuttosto una morte. E perciò ti ringrazio caldamente della proposta; e se potrai mandarla ad effetto per parte tua, fa' conto che mi rileverai dal *sepolcro*.⁵² (corsivo mio)

Altrove questa condizione fa apertamente il paio con la propria diretta conseguenza, quella della fama:

⁵⁰ A Giulio Perticari, Recanati 9 aprile 1821. *Epistolario*, p. 499.

⁵¹ Monaldo Leopardi avversò l'abbandono del *paterno ostello* da parte del figlio ripetutamente e in diversi modi, non ultimo quello economico, soprattutto dopo che Giacomo ebbe raggiunto la maggiore età: in numerose lettere, infatti, il poeta afferma che nemmeno l'essere maggiorenne ha potuto giovargli, in quanto continuerà ad essere ostacolato anche da questo punto di vista poiché, se è vero che, non dandogli nulla, il padre gli dicesse che avrebbe potuto trovare un impiego fuori, tuttavia non mosse mai un dito per aiutarlo. Si legga, ad esempio, quanto scrive al Giordani il 26 marzo 1819: «Mio padre è stradeliberato di non darmi un mezzo baiocco fuori di casa, vale a dire in nessun luogo, stante che neppur qui mi dà mai danaro, ma solamente mi fornisce del necessario come il resto della famiglia. Mi permette sibbene ch'io cerchi maniera d'uscir di qua senza una sua minima spesa; e dico mi permette, già ch'egli non muove un dito per aiutarmi; piuttosto si moverebbe tutto quanto per impedirmi». Ma la prima parte dell'*Epistolario* è tutta costellata di simili testimonianze: uniche due vie d'uscita sono il mendicare oppure attendere la morte di chi gli sta impedendo di andare via.

⁵² *Epistolario*, p. 431.

I miei genitori i quali vedono ch'io mi consumo e distruggo in questa prigione, e che vivendo sempre *sepolto* in un paese, dove non è conosciuto neanche il nome delle lettere, se avessi l'ingegno di Dante, e la dottrina di Salomone, non potrei conseguire una menoma parte di quella *fama* che ottengono i più scioperati e da poco.⁵³ (Corsivo mio)

O ancora, nello stesso giorno ad altro destinatario, il Mai:

Ma chi vive *sepolto* in un paese come questo, non può mai sperare di farsi, non dico *famoso*, ma neppur noto in nessuna parte della terra.⁵⁴ (Corsivo mio)

Abbiamo dato un'idea della situazione di partenza, che coinvolge tutta l'adolescenza e si protrae fino alla fine di novembre 1822, quando inizia un soggiorno di pochi mesi a Roma.

Prima di passare però a questa seconda breve fase del rapporto di Leopardi col proprio ambiente, potrà essere utile riassumere qui le questioni affrontate finora. Innanzitutto, lo spazio vissuto come *prigione*: fino al 17 novembre 1822, giorno della partenza per la capitale (dell'allora Stato Pontificio, s'intende), tutto ciò che circonda Giacomo è gabbia dalla quale non si può evadere, sia essa la stanza, la casa o Recanati stessa, quando non addirittura la "Marca"; anzi, paradossalmente, più si passa da un determinato cerchio concentrico a quello più largo, maggiormente l'ambiente risulta opprimente per Leopardi. Se pensiamo alla stanza, troviamo che in essa il poeta attende, oltre che agli studi, centro vitale della propria esistenza, anche all'occupazione che più gli permette di evadere, per il momento virtualmente, dalla prigionia, ossia quello di scrivere agli uomini illustri del tempo⁵⁵. Passiamo alla casa: è il centro degli affetti, in particolare del fratello Carlo e

⁵³ A Giulio Perticari, 30 marzo 1821, per cui si veda *Epistolario*, p. 493-494.

⁵⁴ Ad Angelo Mai, 30 marzo 1821. Ma si veda tutta la lettera, soprattutto per la questione della ricerca di un impiego con cui sopravvivere fuori da Recanati: *Epistolario*, p. 490-492.

⁵⁵ Si pensi, per esempio, a quanto scrive a Giordani in una precocissima lettera del 1817: «Se però vi concedo di essere stanco del mondo, non vi concedo già di essere stanco né punto meno ardente negli studi, ne' quali vi voglio sempre caldissimo e ardentissimo anche per me, che tutte le forze in questa maledetta

della sorella Paolina, con i quali avrà due dei rapporti più intensi della propria vita. Tuttavia, proprio in quella casa è costretto a convivere con la catena principale alla quale è legato, quella dei genitori, nonostante, come scrive al padre nell'aprile del 1823, prima di ritornare da Roma: «Ma fuor di ciò [*sc.* il desiderio di non vivere una vita in solitudine], qualunque soggiorno m'è indifferentissimo, e quello della mia famiglia, che non mi può essere indifferente, mi sarà sempre carissimo». Infine, l'odiata⁵⁶ Recanati, la *capitale de' poveri e de' ladri*, dove *i vizi mancano (eccetto questo di rubare) perché anche le virtù*, a cui va assimilata inevitabilmente tutta la provincia: il conflittuale rapporto con la città (e di conseguenza con il territorio circostante) è dovuto principalmente all'enorme distacco dal resto della popolazione, con la quale si innesca un meccanismo di sguardi fatto innanzitutto di reciproca diffidenza, di incomprendimento e di una generalizzata mancanza di rapporti. Non meraviglierà, dunque, quanto scrive a Giordani, il 5 dicembre 1817:

E non voglio lasciar di dirvi che questi paesi in verità sono sterili e difficili, ma qualunque altro colla metà della mia premura ne potrebbe pur cavare assai più ch'io non potrei. [...] In Recanati poi io son tenuto quello che sono, un vero e pretto ragazzo, e i più ci aggiungono i titoli di saccentuzzo di filosofo d'eremita e che so io.⁵⁷

Infine, a chiusura di questa prima parte, pare utile esplicitare un aspetto che si nota già in filigrana in ciò che abbiamo detto finora, ossia che la continuità spaziale, geografica in

città bisogna che le pigli dall'animo mio e dalle lettere vostre». Questo passo esplicita il centro («animo mio») attorno a cui si sviluppa e sul quale precipita la concentricità che abbiamo espresso sopra.

⁵⁶ L'odio per Recanati è proverbiale, ed emerge chiaramente da questa prima parte dell'*Epistolario*. Si leggano almeno questi due passi significativi: «Di Recanati non mi parli. M'è tanto cara che mi somministrerebbe le belle idee per un trattato dell'Odio della patria, per la quale se Codro non fu *timidus mori* io sarei *timidissimus vivere*» (A Giordani, Recanati 21 marzo 1817); e, un paio d'anni dopo: «In ordine a quello che mi scrivete, ch'io dia mano al vostro giornale, voi siete padrone di me, laonde abbiatemi per deliberato a far sempre il piacer vostro. Ma non mai per amor della Marca, giacché quanto è l'affetto ch'io porto a questa nostra patria comune ch'è l'Italia, tanto bisogna che mi lasciate odiare intensamente questa vilissima zolla dov'io son nato: della quale vorrei che vi faceste in mente questo concetto, che non potete mai stando lontano pensarne tanto male che da presso non foste per trovarla peggiore» (A Giulio Perticari, Recanati 12 marzo 1819).

⁵⁷ *Epistolario*, p. 165.

senso stretto, tra la Marca (e Recanati) non implica, nella visione leopardiana, una continuità culturale, seppur degradata, deteriore col resto del mondo, anzi: pur facendovi parte, è altro da esso, è circoscritta in confini che la proiettano in uno spazio al di là della più lunga distanza colmabile. Ogni volta, infatti, l'insanabile dicotomia è Recanati-Mondo, non vi sono termini intermedi⁵⁸:

Non basta ch'io viva nella più stupida città e provincia d'Italia, bisogna sovrappiù che questa sia la sola città e provincia d'Italia anzi d'Europa, che non possa aver commercio col resto del mondo⁵⁹.

Scrive Francesco Iengo, in *Scrittori e gusto urbano fra Settecento e Ottocento*, che:

La città, che nel Settecento era rimasta circoscritta al suo ruolo di *testo*, e solo in quanto tale aveva interessato gli impassibili osservatori, viene finalmente inserita in un *contesto*, in cui entreranno, via via, l'ora del giorno e l'orizzonte, il variare dei colori, la storia della comunità ch'essa costituisce, ed infine, l'osservatore stesso con i suoi stati d'animo, le sue idee, i suoi rapporti: non più, dunque, nella posizione di

⁵⁸ «Ma presso a poco tutto il mondo è purgatorio. Questo è proprio inferno» (a Giulio Perticari, 9 aprile 1821). Si noti qui banalmente che l'opposto logico dell'inferno, almeno all'interno della metafora che qui sta utilizzando Leopardi, non è il paradiso, ma è necessario che sia il purgatorio, proprio in virtù di quanto leggiamo in quella lettera a Brighenti del 28 aprile 1820, che abbiamo già più volte incontrato: «Ma in che cosa consisterebbe la mia infelicità particolare (dico particolare, perché delle comuni nessuno va esente, e molto meno io che sono nato per pascermene) s'io fossi libero di me stesso, e padrone di portarmi dove mi piacesse?». Ne consegue che il resto del mondo, se non è inferno, resta in ogni caso macchiato dalle infelicità *comuni*.

⁵⁹ A Giordani, nella già ricordata lettera del 19 marzo 1819, citata a proposito dell'a dir poco difettoso servizio postale. La Marca stupida ritornerà, ad esempio, con una lievissima variazione sul tema, nella lettera a Brighenti del 28 aprile 1820, che qui torna ancora una volta: «Ella non conoscerà Recanati, ma saprà che la Marca è la più ignorante ed incolta provincia dell'Italia. Ora per confessione anche di tutti i Recanatesi, la mia città è la più incolta e morta di tutta la Marca, e fuori di qui non s'ha idea della vita che vi si mena». Ma anche in questo caso, come altrove, è impossibile esaurire tutti i *loci* che toccano ogni singola questione.

un soggetto che osserva un oggetto, ma in quella di chi si avverte egli medesimo come qualcosa di coinvolto in un più generale contesto, che tutto include⁶⁰.

È la città romantica che prende il sopravvento o, meglio, la nuova percezione dello spazio urbano in cui l'uomo ora è coinvolto. Tuttavia l'impatto con la città non è propriamente come ci si potrebbe aspettare, ma si presenta piuttosto problematico. Essa è, infatti, il luogo dell'annichilimento⁶¹ totale dell'uomo, un moltiplicatore di distanze che sfibra le relazioni sociali, assottigliandole all'epidermide dei rapporti umani. Prendiamo in esame questo passo scritto alla sorella Paolina il 3 dicembre 1822, poco dopo essere giunto a Roma:

Tutta la grandezza di Roma non serve ad altro che a moltiplicare le distanze, e il numero de' gradini che bisogna salire per trovare chiunque vogliate. Queste fabbriche immense, e queste strade per conseguenza interminabili, sono tanti spazi gittati fra gli uomini. [...] Non voglio già dire che Roma mi paia disabitata, ma dico che se gli uomini avessero bisogno d'abitare così al largo, come s'abita in questi palazzi, e come si cammina in queste strade, piazze, chiese; non basterebbe il globo a contenere il genere umano.⁶²

È il capovolgere degli *interminati / Spazi* di tre anni prima: pur con un lessico affine (*immense, interminabili*), la situazione è rovesciata e, se per l'*Infinito* era l'impedimento a innescare il meccanismo dell'immaginazione, procurando all'anima piacere, e la solitudine era presupposto di partenza, ora il disvelarsi della realtà, di quel *reale che esclude(rebbe) l'immaginario*⁶³, il dispiegamento di questi *spazi gittati tra gli uomini*, finisce all'inverso per generare quella solitudine e quel distacco dal consorzio umano che

⁶⁰ F. Iengo, *Scrittori e gusto urbano fra Settecento e Ottocento*, a cura di A. Marrori e U. Di Toro, Ombre Corte, Verona 2015. Si aggiunga a questo *Id.*, *Momenti di critica alla modernità. Da Leopardi a Nietzsche*, Bulzoni, Roma 1992 e *Id.*, *La grande città dei letterati. Testi esemplari da Cartesio a Leopardi*, Unicopli, Trezzano sul Naviglio 1989.

⁶¹ Sulla questione nella modernità, si veda Giuseppe Zarone, *La città come destino dell'uomo. Esistenza spazio architettura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Salerno 1994.

⁶² *Epistolario*, 576-577.

⁶³ Si tratta della lunghissima e famosa nota zibaldoniana (165-171) del luglio 1820.

invece la grande città avrebbe dovuto riassorbire. Non è un caso, allora, che il distacco spaziale faccia regredire gli uomini allo stato animale, che generi quel sentimento tipico dell'istintività ferina che è l'indifferenza («l'indifferenza, quell'orribile passione, anzi spassione, dell'uomo, ha veramente e necessariamente la sua principal sede nelle città grandi, cioè nelle società molto estese») e che li induca in definitiva a coalizzarsi in piccoli gruppi fatti di rapporti più solidi, riducendo il tutto alla medesima situazione che è tipica dei piccoli centri, come Recanati, che in questa sede viene, almeno parzialmente, rivalutata:

L'unica maniera di poter vivere in una città grande, e che tutti, presto o tardi, sono obbligati a tenere, è quella di farsi una piccola sfera di rapporti, rimanendo in piena indifferenza all'individuo tutto il resto della medesima gran città. Per far questo, non è bisogno uscire delle città piccole. Questo è veramente un ricadere nel piccolo per forza di natura.⁶⁴

L'esperienza romana, dunque, si rivela fallimentare per un Leopardi che aveva riposto nella fuga da Recanati la sola speranza di sopravvivere alla cattività recanatese: dalla *frivolezza* dei romani, rispetto ai quali anche *il più stolido Recanatese ha una maggior dose di buon senso*, all'impossibilità di avere un confronto e una crescita culturale di un certo livello, con l'antiquaria che si pone in cima agli interessi degli "intellettuali" (pochi si salvano, tra cui il Mai e gli stranieri); persino la gloria o qualsiasi altra ambizione, infine, è un miraggio, dissolto proprio nell'inumana spazialità della "metropoli" e nell'inflazione di tutte le possibili qualità che possono far emergere l'individuo sopra gli altri («Io vedo tuttogiorno uomini che riempirebbono Recanati di se medesimi, e di cui qui nessuno si cura»). La riflessione leopardiana sulla *città grande*⁶⁵ si può condensare in quanto, sempre nella medesima lettera, dice al fratello:

⁶⁴ *Epistolario*, 579.

⁶⁵ Il motivo della città grande è presente anche nello Zibaldone. Non a caso, in una nota risalente al primo periodo romano del 3 dicembre 1822 (pp. 2653-2654), scrive: «Ma la maggior cosa del mondo, e la maggiore infelicità dell'uomo si è trovarsi privo del bello e del vero, trattare, convivere con ciò che non è né bello né vero. Tale si è la sorte di chi vive nelle città grandi, dove tutto è falso, e questo falso non è bello, [2564] anzi bruttissimo.» Ma il diario leopardiano fornisce altre interessanti testimonianze, soprattutto intorno al 1829, come vedremo.

In una grande città l'uomo vive senza nessunissimo rapporto a quello che lo circonda, perché la sfera è così grande, che l'individuo non la può riempire, non la può sentire intorno a sé, e quindi non v'ha nessun punto di contatto fra essa e lui.⁶⁶

Con questa rapida pennellata Leopardi, appena giunto a Milano dopo una breve sosta a Bologna tra il 18 e il 27 luglio 1825, tratteggia la capitale del regno Lombardo-Veneto al fratello Carlo, in una lettera del 31 luglio dello stesso anno⁶⁷. La Milano di quegli anni si appresta a diventare, nonostante la concorrenza altri importanti centri della Penisola preunitaria come Torino e Firenze, il maggior polo di attrazione culturale del tempo, anche attraverso la fioritura dell'editoria e dei periodici⁶⁸: è l'*humus*, sperata più che effettiva, sulla quale far crescere la propria fama. Questa speranza, tuttavia, giunge a Leopardi da una valutazione *in absentia*⁶⁹, dato che avrebbe conosciuto la città relativamente tardi, almeno rispetto alla pubblicazione delle prime prove erudito-filologiche presso gli stampatori milanesi, a partire dallo Stella: le esperienze del Giordani, del Mai, di un Monti ormai anziano e di tanti altri si offrono in maniera suggestiva alle mire non ancora frustrate del poeta poco più che adolescente, il quale,

⁶⁶ *Epistolario*, 579.

⁶⁷ *Epistolario*, p. 911-2.

⁶⁸ Sulla questione cfr. Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Franco Angeli, Milano 2012 (1^a ed. Einaudi, 1980). Per una più ampia panoramica sulla situazione italiana, vedi Gabriele Turi, *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze 1997.

⁶⁹ Celebre l'ingenua affermazione del poeta secondo cui «A Milano si stampa quel che si vuole da chi ha la fortuna di trovarvisi, e tutto a conto degli Stampatori o con sicurezza dell'esito. [...] Tutti stampano, e solamente a noi miserabili non è concesso di stampare nulla». Dalla lettera del 20 dicembre 1816 a Francesco Cancellieri: vedi *Epistolario*, pp. 47-48. Guido Bezzola ricorda, inoltre, come alla costruzione di un'immagine ideale di Milano avessero contribuito anche alcuni elementi non secondari: si pensi innanzitutto all'atteggiamento di Monaldo («Un po' alla don Ferrante», commenta Bezzola), che, il più possibile lontano dagli occhi della moglie, cercava di tenersi aggiornato sulle novità editoriali e di assecondare le esigenze culturali del figlio; ma anche ragioni storico-politiche, come l'essere stato suddito milanese tra il 1808 e il 1815, all'epoca della costituzione del Dipartimento del Musone, guidato da Senigallia, e di certo oggetto di discussioni familiari. Cfr. Guido Bezzola, *Leopardi e Milano*, in «Le città di Giacomo Leopardi», Atti del VII Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Olschki Editore, Firenze 1991, pp. 59-78.

quasi una decade dopo, è costretto a correggere l'asse di questo giudizio⁷⁰, a partire dalla resistenza di una città poco ferrata nello studio della classicità⁷¹.

In una lettera del 7 settembre 1825, indirizzata a Monaldo, Paolina e Carlo, nella parte dedicata al fratello il poeta si produce in una delle più ampie considerazioni sul proprio soggiorno a Milano:

Il fatto si è che in Milano nessun pensa a voi, e ciascuno vive a suo modo anche più liberamente che in Roma. Qui poi, cosa incredibile ma vera, non v'è neppur una società fuorché il passeggio ossia trottata, e il caffè; appunto come a Recanati nè più nè meno. Roma e Bologna, in questo, sono due Parigi a confronto di Milano. Vedi dunque quanto io era lontano dal provare il senso dello scoraggiamento per non poter far figura in un luogo dove nessuno la fa, e dove 100 ventimila uomini stanno insieme per caso, come 100, 20 m. pecore. Tanto più ch'io non m'era scoraggiato niente a Bologna, e che in verità non mi sono mai trovato inferiore a nessuno nelle società dove sono stato, o a Bologna o qui. Il che non lo debbo ad altro che a quella perfettissima indifferenza che abbiamo tanto desiderata, e che ho finalmente ottenuta e radicata in modo che non ha più paura.⁷²

Questo il tono con cui, dopo due mesi passati a Milano, dà la propria valutazione sulla città. Non si farà fatica a riconoscere, anche qui, ciò che già a Roma egli aveva notato, ossia che la *città grande* non permette, per sua stessa costituzione, di aspirare *a far figura in un luogo dove nessuno la fa*: sarà opportuno tuttavia notare che, nonostante il giudizio ingeneroso, è proprio Milano che gli dà la possibilità, anche grazie ad una certa intraprendenza dello Stella, di nascere al mondo intellettuale dell'epoca. Del resto, Milano è, a quest'altezza, pur con tutti i limiti derivanti dalla dipendenza da Vienna, una città che guarda molto più degli altri capoluoghi della Penisola all'esperienza europea,

⁷⁰ Per una panoramica del rapporto di Leopardi con Milano e con la fauna intellettuale ivi presente si rimanda al già ricordato Bezzola, *Leopardi e Milano*, cit.

⁷¹ Si legga, a tal proposito, la lettera, spedita da Bologna il 3 ottobre del 1825, indirizzata a Giuseppe Melchiorri: «Con mio dispiacere ti dico che lo smerciare le tue memorie in Milano è impossibile, perché non vi è città al mondo meno studiosa dell'antichità, come anche delle lingue classiche, e i libri di questo genere non vi trovano il menomo spaccio. Ti basti dire che difficilmente tu puoi trovare in tutta Milano una edizione di un classico greco o latino, posteriore al 5 o al 6 cento. Non vi si parla d'altro che lingua e poi lingua, in questo consiste tutta la letteratura milanese»: vedi *Epistolario*, p. 949.

⁷² *Epistolario*, 940.

oltre che per la già ricordata fervida attività editoriale, anche per la riorganizzazione urbanistica – abbattimento delle mura, riordino del Naviglio, ecc. – che si sarebbe protratta per tutto il XIX secolo⁷³.

Il 19 luglio 1825, appena giunto nel capoluogo emiliano, scrive al padre, incerto, a causa del fisico provato, se proseguire o meno il viaggio verso Milano⁷⁴. Tre giorni dopo, meravigliandosi del miglioramento della propria salute, confessa a Monaldo stesso di essere stato

tentatissimo di fermarmi qui in Bologna, città quietissima, allegrissima, ospitalissima, dove ho trovato molto buone accoglienze, ed avrei forse modo di mantenermivi con poca spesa, occupandomi di qualche impresa letteraria che mi è stata offerta, e che non richiederebbe gran fatica, nè mi obbligherebbe per troppo tempo.⁷⁵

Probabilmente il riferimento è alla proposta fattagli qualche mese prima da Brighenti di un'edizione in sola traduzione degli autori della latinità⁷⁶: tuttavia, come si evince chiaramente dal progetto allegato dal confidente emiliano, non si sarebbe trattato affatto di un'impresa così agevole. Ad ogni modo, Giacomo ribadisce al padre la necessità di raggiungere Milano per tener fede all'impegno preso con lo Stella. Ripartito il 26, raggiunge qualche giorno dopo la capitale del Regno Lombardo-Veneto per restarvi fino al 26 settembre dello stesso anno. Ed è proprio durante il periodo milanese che, ammaliato dal primo, fugace incontro, si sviluppa in Leopardi l'idea che Bologna sia in qualche modo, insieme a Firenze, la città ideale⁷⁷. Emilio Pasquini, in occasione del VII Convegno

⁷³ Sull'argomento è di grande utilità Guido Zucconi, *La città dell'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2022.

⁷⁴ «Giunsi ier sera in Bologna stanco, ma sano. I miei occhi, malgrado il gran sole e il gran caldo patiti pel viaggio, non sono peggiorati. Ancora non posso decidere se mi conviene di proseguire il viaggio per Milano o di tornarmene indietro. Col venturo ordinario saprò darlene notizia positiva», in *Epistolario*, p. 902. Quanto all'effettiva data di arrivo, Brioschi e Landi segnalano la registrazione sul passaporto al giorno precedente, il 17 luglio: vedi *Epistolario* p. 2217.

⁷⁵ *Epistolario*, p. 907.

⁷⁶ Cfr. la lettera di Pietro Brighenti del 27 aprile 1825, in *Epistolario*, p. 686-687.

⁷⁷ Su questo cfr. la lettera a Carlo del 31 luglio 1825: «Io sospiro però per Bologna [...] dove Giordani mi assicura ch'io vivrò meglio che in qualunque altra città d'italia [sic], fuorchè Firenze»; *Epistolario*, p. 911.

Internazionale di studi leopardiani⁷⁸, tiene a sottolineare che il ruolo più importante giocato dalla città emiliana nei confronti di Leopardi è di certo il fatto che egli sia andato lì *a scuola di emancipazione, imparando a trattare direttamente con gli uomini fuori dall'ombra del «carcere» (o della protezione) familiare*, ma non è da dimenticare anche la serie di delusioni che occorrono in questo periodo, dalle maledizioni costanti nei confronti della città a causa del clima inadatto alla frustrazione per un lavoro agognato e, per motivi principalmente politici, non ottenuto: non a caso ci troviamo nel periodo di maggior allontanamento dall'ispirazione poetica, anche a fronte di determinati impegni, portati però faticosamente a termine, come il commento al *Canzoniere* petrarchesco. Bologna è, insomma, per dirla ancora con Pasquini, il luogo in cui *si ha, per la prima volta in modo evidente, l'incontro-scontro con la prosa della vita*⁷⁹.

Sul versante della scrittura epistolare legata a questo periodo, ci troviamo di fronte ad un nutrito *corpus* di lettere, dal quale emerge un sostanziale apprezzamento per la città, nonostante gli ormai noti assestamenti che si ritrova a dover fare nel momento in cui si rapporta effettivamente ad un determinato luogo⁸⁰. Tuttavia, più che tra le maglie dell'*Epistolario*, che pure ci restituiscono un quadro tutto sommato preciso di questa stagione leopardiana, i cambiamenti più significativi si avvertono altrove e, in particolare, come vedremo, tra gli esiti coevi della riflessione filosofica propria dello *Zibaldone*. Torniamo per un attimo ad una lettera che abbiamo già incontrato, quella scritta a Milano il 31 luglio 1825 e indirizzata a Carlo; come sappiamo, i due mesi passati nel capoluogo

⁷⁸ Emilio Pasquini, *Leopardi e Bologna*, in «Le città di Giacomo Leopardi», Atti del VII Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Olschki Editore, Firenze 1991, pp. 79-104. Sul rapporto tra il poeta recanatese e il capoluogo bolognese si veda inoltre *Leopardi e Bologna*, Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano, Bologna, 18-19 maggio 1998, a cura di Marco A. Bazzocchi, Olschki Editore, Firenze 1999.

⁷⁹ Pasquini, *Leopardi* cit., p. 88.

⁸⁰ Frequenti, ad esempio, le riflessioni sulle mancanze di studiosi di greco e delle opere in questa lingua: «Qui in Bologna siamo sprovvedutissimi in questo genere», riferendosi ai Classici greci in una lettera a Luigi, figlio dello Stella, il 18 dicembre del 1825 (*Epistolario*, p. 1027); «In tutta Bologna, città di 70 m. anime, si contano tre persone che sanno il greco, e Dio sa come», scrive a Karl Bunsen, diplomatico tedesco che, in quegli stessi mesi, stava cercando di procurare un lavoro al poeta (*Epistolario*, pp. 1063-1065). Altrettanto ricorrenti, d'altra parte, le lamentele per il clima, a causa del quale arriva a maledire la città: «Qui non è Maggio, ma Gennaio, e già da quindici giorni io son ritirato dal mondo, maledicendo Bologna e chi l'ha inventata», confessa alla sorella Paolina il 1 maggio 1826 (*Epistolario*, p. 1152).

lombardo fungono da galvanizzante rispetto al pensiero del ritorno a Bologna, e questo emerge fin da subito nella lettera che qui richiamiamo:

Io sospiro però per Bologna, dove sono stato quasi festeggiato, dove ho contratto più amicizie assai in nove giorni, che a Roma in cinque mesi, dove non si pensa ad altro che a vivere allegramente senza diplomazie, dove i forestieri non trovano riposo per le gran carezze che ricevono, dove gli uomini d'ingegno sono invitati a pranzo nove giorni ogni settimana, dove Giordani mi assicura ch'io vivrò meglio che in qualunque altra città d'italia [*sic*], fuorchè Firenze; dove potrei mantenermi con pochissima spesa, e per questa avrei parecchi mezzi già stabiliti e concertati, dove ec. ec. Milano non ha che far niente con Bologna. [...] In Bologna nel materiale e nel morale tutto è bello, e niente magnifico. [...] In Bologna gli uomini sono vespe senza pungolo, e credilo a me, che con mia infinita meraviglia ho dovuto convenire con Giordani e con Brighenti (brav'uomo) che la bontà di cuore vi si trova effettivamente, anzi vi è comunissima, e che la razza umana vi è differente da quella di cui tu ed io avevamo idea⁸¹.

Da questo lungo passo emergono elementi interessanti per la valutazione del rapporto tra le città, la loro grandezza e la qualità degli uomini e dei rapporti sociali che lo spazio urbano contribuisce a generare: troviamo in questo passo un'applicazione concreta della distinzione fra le città grandi e le città piccole, con le ben note conseguenze, ma soprattutto di quella sorta di determinismo antropologico, psicologico e sociale che plasma le società e persino gli individui e alla formazione del quale gioca un ruolo fondamentale la componente geografica e spaziale⁸².

⁸¹ *Epistolario*, pp. 911-912.

⁸² Sul rapporto città grandi/città piccole, richiamiamo qui soltanto i *loci* fondamentali dello *Zibaldone*, cui reindirizzano gli *Indici* leopardiani: 2405,1 (30 aprile 1822); 2484,2 (19 giugno 1822); 3546,1 (28 settembre 1823). Per quanto riguarda la questione della *Diversità grande, anche fisica, che è da uomini a uomini*, come recita una voce degli *Indici*, si veda la lunga riflessione alle pp. 3806,1 e sgg., che rappresenta una parte di una nota ben più ampia, la quale, con definizione ormai corrente nella critica leopardiana, chiameremo 'microtrattato', composta dal 25 al 30 ottobre 1823. È interessante notare come tutte le note qui ricordate appartengano a una fase della vita di Leopardi che vede al proprio attivo esclusivamente l'esperienza romana (la prima nota è addirittura di qualche giorno dopo l'arrivo nella capitale): è tuttavia un procedimento non raro quello che egli utilizza, ossia l'approdo a conclusioni ben strutturate quasi

Come già anticipato, chiudiamo questa parte dedicata al periodo bolognese sottolineando che la svolta più importante avviene a livello filosofico, con la pubblicazione delle *Operette* e nello *Zibaldone*⁸³, ricordando, pertanto, senza approfondire qui la questione, che a quest'epoca appartiene, tra le altre, la rappresentazione del male e del dolore attraverso il *jardin de souffrance*. Del resto, la composizione poetica, se si eccettua l'epistola in versi al Pepoli, è pressoché nulla: potrebbe dunque utile al nostro discorso assumere la proposta di Luigi Blasucci, secondo cui

Nella serie delle città leopardiane si potrebbe introdurre, ma senza insistervi troppo, una distinzione tipologica tra città 'culturali' e città 'poetiche': nelle prime Leopardi soggiornò facendovi esperienze culturali e svolgendo magari a sua volta un lavoro culturale; nelle seconde, per lo più in concomitanza con le esperienze del primo tipo, ricevette stimoli di ispirazione poetica che si tradussero nella composizione di liriche in cui, esplicita o sottintesa, si avverte la presenza (paesaggio, atmosfera, personaggi) dell'ambiente ispiratore. Nella prima categoria collocherei città come Roma, Milano, Bologna [...] nella seconda, città come Recanati, innanzitutto, e poi Firenze, Napoli e appunto Pisa⁸⁴.

Guidati da questa distinzione, giungiamo alle prime due città *poetiche*, Firenze e Pisa, lasciando in chiusura la trattazione di Napoli la quale, come vedremo, reca con sé alcune importanti riflessioni sul nostro tema. Giunto a Pisa dopo aver passato al vaglio numerose località soprattutto toscane in cui trascorrere l'inverno, non tarda ad informare uno dei propri affetti più cari, la sorella Paolina, circa le impressioni sulla città:

Sono rimasto incantato di Pisa per il clima: se dura così, sarà una beatitudine. Ho lasciato a Firenze il freddo di un grado sopra gelo; qui ho trovato tanto caldo, che ho dovuto gittare il ferraiuolo e alleggerirmi di panni. L'aspetto di Pisa mi piace assai più di quel di Firenze. Questo *lung'Arno* è uno spettacolo così bello, così ampio, così

esclusivamente attraverso i sentieri della logica e, più raramente, per mezzo dell'empirismo generato dai percorsi esperienziali.

⁸³ Sulla composizione dello *Zibaldone* durante il soggiorno bolognese, vedi Giuliana Benvenuti, *Gli appunti bolognesi nello Zibaldone*, in «Leopardi e Bologna», cit., pp. 171-186.

⁸⁴ Luigi Blasucci, *Leopardi e Pisa*, in «Le città di Giacomo Leopardi», cit., pp. 105-131.

magnifico, così gaio, così ridente, che innamora: non ho veduto niente di simile né a Firenze né a Milano né a Roma; e veramente non so se in tutta l'Europa si trovino molte vedute di questa sorta. Vi si passeggia poi nell'inverno con gran piacere, perché v'è quasi sempre un'aria di primavera: sicché in certe ore del giorno quella contrada è piena di mondo, piena di carrozze e di pedoni: vi si sentono parlare dieci o venti lingue, vi brilla un sole bellissimo tra le dorature dei caffè, delle botteghe piene di galanterie, e nelle invetriate dei palazzi e delle case, tutte di bella l'architettura. Nel resto poi, Pisa è un misto di città grande e di città piccola, di cittadino e di villereccio, un misto così romantico, che non ho mai veduto altrettanto.⁸⁵

Ci troviamo di fronte all'*exemplar* di un giudizio su Pisa che si rivela essere l'inizio di una lunga serie di lettere all'interno delle quali il poeta fa riverberare il proprio entusiasmo per il capoluogo da poco raggiunto, che si connota come – e lo ripeterà poco dopo al Vieusseux, nel medesimo 12 novembre 1827 – «un misto di città grande e di città piccola». E proprio questa sua dimensione a metà strada produce con l'animo del poeta quella dialettica che ci ha portato, come ormai da lungo tempo assodato, alcuni tra i migliori frutti poetici. E lo aveva capito già De Sanctis, quando, raccogliendo le sue lezioni tenute nella prima metà degli anni '70 all'Università di Napoli, nota:

In questo modo di scrivere c'è del nuovo: non sono le solite lamentanze, a cui l'indifferenza filosofica toglieva ogni colore; c'è qui dentro il sospiro e la lacrima, c'è la partecipazione dell'anima. [...] Ci è il sentimento della sua infelicità, non sonnolento nella sua indifferenza filosofica, ma vivo e poetico.⁸⁶

Ma perché ciò accada, ossia perché questa mutata disposizione d'animo faccia riattivare una sensibilità a lungo perduta, il grande critico campano non lo indaga fino in fondo. Dobbiamo, ancora una volta ricorrere a Blasucci, che ci avverte:

⁸⁵ *Epistolario*, pp. 1399-1400.

⁸⁶ Francesco De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Volume terzo: Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, Laterza e Figli, Bari 1961, p. 252.

Riacquisto della sensibilità e recupero del passato nel ricordo vengono così a coincidere: Leopardi riesce ora a vedere la sua vita trascorsa e quella del natio borgo nella luce della rimembranza. [...] Senza le sollecitazioni del luogo, ossia di quella componente di «rustico» o «villereccio» nel fascino di Pisa città 'media', quel processo interiore non avrebbe potuto forse prodursi, per la mancanza del termine di comparazione e di provocazione che fa scattare il ricordo, secondo una legge che sarà enunciata un anno dopo nello Zibaldone, entro un contesto riflessivo tutto legato alla fenomenologia della rimembranza.⁸⁷

Saremmo portati a individuare in questa dinamica che lega un particolare luogo a un ricordo e, in questo caso specifico, al ricordo di un altro spazio ancora, una sorta di funzione mnestica del luogo.

L'altra importante esperienza toscana, sulla quale non ci soffermeremo troppo, viene consumata a Firenze⁸⁸. Qui, complice anche l'aggravarsi dei problemi di salute del poeta⁸⁹, il risultato non è assimilabile a quanto avviene in Pisa, sebbene ciò non debba indurre a ridimensionare l'imponente apporto umano e culturale che il capoluogo toscano

⁸⁷ Blasucci, *Leopardi e Pisa*, cit., pp. 105-131. La nota cui il critico fa riferimento è a *Zib.*, 4471: «Cosi accade: un luogo ci riesce romantico e sentimentale, non per se, che non ha nulla di ciò, ma perchè ci desta la memoria di un altro luogo da noi conosciuto, nel quale poi se noi ci troveremo attualmente, non ci riuscirà (nè mai ci riusci) punto romantico nè sentimentale.» Com'è prevedibile, Blasucci pone l'accento sul fatto che non stiamo parlando in questo caso di un luogo qualunque, ma di quello «a cui sono legate le memoria della fanciullezza e della giovinezza». Su Leopardi e Pisa, inoltre, si veda Emilio Giordano, *Leopardi e la città: in margine al soggiorno pisano*, in «Le città di Giacomo Leopardi», cit., pp. 263-274.

⁸⁸ Sui rapporti tra Leopardi e il capoluogo toscano si vedano almeno: *Leopardi a Firenze*, Atti del Convegno di studi, Firenze 3-6 giugno 1998, a cura di Laura Melosi, Olschki, Firenze 2002; Domenico De Robertis, *Leopardi e Firenze*, in «Le città di Giacomo Leopardi», cit., pp. 133-158;

⁸⁹ Cfr., tra le altre numerosissime testimonianze del periodo, la lettera scritta al fratello Carlo il 13 agosto 1827, contenuta in *Epist.*, p. 1369: Tu non vuoi ch'io dica male di Firenze. In verità non potrei dirne, bench'io ci stia poco contento; ma in che luogo si può star contento senza salute, e passando i giorni a sedere colle braccia in croce?

offre a Leopardi, a partire dai numerosi incontri, sia italiani sia stranieri⁹⁰, fatti durante i lunghi soggiorni.

In generale, la permanenza nella Firenze dell'epoca non è di certo delle più gratificanti. Nel riportare a Giordani il 24 luglio 1828, durante in secondo soggiorno fiorentino, la situazione che attraversa, il poeta si esprime in questi termini:

Ora che mi manca la tua compagnia, se non fosse stata la mala disposizione della salute, che mi vieta di viaggiare con questi caldi, avrei lasciata Firenze assai volentieri, perché ti confesso che questa città senza la tua presenza, mi riesce molto malinconica. Questi viottoli, che si chiamano strade, mi affogano; questo sudiciume universale mi ammorba; queste donne sciocchissime, ignorantissime e superbe mi fanno ira; io non veggo altri che Vieusseux e la sua compagnia; e quando questa mi manca, come accade spesso, mi trovo come in un deserto.⁹¹

Costanza Geddes da Filicaia, invitando a considerare come, in ogni caso, la Firenze leopardiana fosse enormemente difforme dall'attuale, figlia della riforma di risanamento del tessuto urbano di Firenze compiuta tra il 1865 e il 1870, scrive, in un accostamento che sottintende un rapporto reciproco e informante tra le condizioni della città e lo stato d'animo del poeta:

il poeta, lungi dal tener conto delle ariose aperture collinari e degli scorci suggestivi dei suoi dintorni, preferisca invece soffermarsi sugli aspetti più oscuri e degradati del tessuto urbano, individuando probabilmente in essi una forma di materializzazione dei propri pensieri di morte.⁹²

⁹⁰ Su questo si veda Fabio Russo, *L'interesse di Leopardi verso le personalità straniere durante in periodo fiorentino*, in «Le città di Giacomo Leopardi», cit., pp. 397-410. Si ricordi, inoltre, il passo dell'*Epistolario* risalente all'8 settembre 1827 in cui, scrivendo al padre, dice: «Me la passo con questi letterati, che sono tutti molto sociali, e generalmente pensano e valgono assai più de' bolognesi». Vedi, *Epistolario*, pp. 1377-1378.

⁹¹ *Epistolario*, p. 1534.

⁹² Costanza Geddes da Filicaia, *Fuor di Recanati io non sogno. Temi e percorsi di Leopardi epistolografo*, Le Lettere, Firenze 2006, p. 84.

Ma la grande contraddizione della vicenda dei luoghi nella vita del poeta si palesa con l'arrivo a Napoli. Qui lo scontro è con una città diversissima dalle precedenti, che dà problemi per le più volte sperimentate particolarità degli abitanti⁹³ e per la difficoltà di trovare degli affitti decenti⁹⁴, ma che, al contempo, si fa conoscere per la bontà del proprio clima⁹⁵. Il periodo napoletano scema sensibilmente il numero degli interlocutori, che si riducono a qualche familiare, in particolare il padre, e alcuni amici, e delle interazioni con questi ultimi, sicuramente per colpa di un sistema postale censorio che non permette frequenti scambi epistolari né l'arrivo di libri dall'estero, ma anche, probabilmente, per una più o meno consapevole volontà dell'autore stesso, sempre più incline a una chiusura verso gli affetti di un tempo e preoccupato soprattutto di raggiungere Parigi, cosa che, come sappiamo, non accadrà mai. In realtà, il periodo napoletano è da dividere in due parti: la prima, che corrisponde alla vita nella città vera e propria, tanto salutare quanto odiata per gli aspetti sopra richiamati, e poi una seconda, quella paradossale e, come in fondo molte cose nella vita del poeta, beffarda, che vede protagonista, soprattutto a causa della peste, la campagna attorno a Villa Ferrigni.

Dunque, l'incontro con Napoli, sebbene parzialmente rivalutato nel corso del tempo e, in qualche modo, scrostato dalla patina di pregiudizio che gli aveva permesso di dare certi giudizi piuttosto pesanti sulla città, che emergono dallo *Zibaldone*, dall'*Epistolario* e dai *Pensieri*, si pone come ultima tappa di un percorso esistenziale travagliato, per cui, come ben sottolinea Mario Marti:

⁹³ Valga come esempio questo passo di una lettera indirizzata a Monaldo il 3 febbraio 1835, nella quale il poeta esplicita il «bisogno che ho di fuggire da questi Lazzaroni e Pulcinelli nobili e plebei, tutti ladri e b. f. degnissimi di Spagnuoli e di forche».

⁹⁴ Cfr. lettera del 27 novembre 1834 al padre: «in questa civilissima città non si trovano quartieri ammogliati, se non a prezzi enormi, e però tutti i forestieri che vogliono stare un pezzo, se non sono inglesi, sono costretti a prendere un quartiere nudo, e ammogliarlo alla meglio o alla peggio, come ho fatt'io. Ma questi quartieri, che pur sono carissimi, non si trovano a mesi, ma almeno ad anno: ed a me fu data certa speranza che avrei potuto subaffittare il mio, volendo partire».

⁹⁵ Si veda, per esempio, la lettera del 5 aprile 1834 indirizzata a Monaldo: «Il giovamento che mi ha prodotto questo clima è appena sensibile: anche dopo che io sono passato a godere la migliore aria di Napoli abitando in un'altura a vista di tutto il golfo di Portici e del Vesuvio, del quale contemplo ogni giorno il fumo ed ogni notte la lava ardente. I miei occhi sono sotto una cura di sublimato corrosivo».

se Leopardi visse sempre come un forestiero nel mondo e su questa terra, lo fu ancor più a Napoli e più disperatamente, perché allora non soltanto *fu*, ma anche *si sentì* veramente, nella maniera più insofferente e dolorosa, diverso e spaesato, un precario in transito impaziente, un estraneo realmente provvisorio.⁹⁶

Termine di questa precaria condizione, come abbiamo detto, è la campagna napoletana, punto finale di una *Ringkomposition* biografica e esistenziale che aveva visto il proprio punto di inizio in un piccolo centro della campagna marchigiana e ora, dopo l'incessante ricerca della città, finisce per ricadervi. A tal proposito, significativo è un passo del celebre opuscolo di Antonio Ranieri *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*⁹⁷, edito nel 1880:

Nessun uomo al mondo ha tanto odiato la campagna quanto Leopardi la odiava, dopo averla tanto inimitabilmente cantata. [...] Io ho sempre giudicato *a contrariis*, che chi nasce nel silenzio della solitudine, venga su amante delle grandi città, come chi nasce nel fragore d'una gran città, venga su amante delle solitudini. Ed ho sempre trovato in Leopardi ed in me, il rispettivo riscontro di questo giudizio. Napoli l'attraeva come la stella attrae il pianeta.⁹⁸

In definitiva, non bisogna meravigliarsi del fatto che, anche in quest'ultimo caso – e ciò emerge bene dall'Epistolario – la dialettica tra città e campagna, tra la Recanati dell'infanzia, «amata da lontano e odiata da vicino»⁹⁹, e i centri cittadini nei quali il poeta ha fatto esperienza del mondo, si ponga come movimento essenziale nella vita di

⁹⁶ Mario Marti, *Leopardi e Napoli*, in «Le città di Giacomo Leopardi», cit., p. 166. Dallo stesso volume si veda anche, alle pp. 431-433, *Leopardi e Topaia* di Cesare Stufferi Malmignati, che legge il rapporto tra il poeta e la Napoli trasfigurata dal poema eroicomico dei Paralipomeni della Batracomiomachia.

⁹⁷ A. Ranieri, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, a cura di R. Bertazzoli, Ugo Mursia Editore, Milano 2018.

⁹⁸ Ivi, pp. 68-69.

⁹⁹ Mi permetto di rimandare a un mio contributo sul tema che stiamo affrontando, per cui si veda M. Caputo, *La Marca e la cittade: rapporti spaziali e contesti urbani nell'opera di Giacomo Leopardi*, in «Eterotopie contemporanee. Il terzo spazio tra letteratura, legge e scienza», a cura di Giorgio Meledandri ed Elena Santagata, Edizioni di pagina, Bari 2024, p. 157.

Giacomo Leopardi e si configuri come inesausta ricerca di quanto egli avrebbe voluto raggiungere e il mondo, almeno finché era in vita, non gli avrebbe concesso. María de las Nieves Muñiz Muñiz scrive che

è noto come l'itinerario leopardiano attraverso le città italiane [...] abbia sempre avuto quale implicito punto di riferimento Recanati, nella misura in cui il «loco natio» acquista subito agli occhi del giovanissimo poeta il ruolo di antitesi del mondo [...], sicché il viaggio intrapreso e immaginato non può che assumere l'aspetto di una fuga, di un'assenza volontaria tesa a sostituire lo spazio presente (chiuso e circoscritto) con un antispazio (aperto e mobile), a fare insomma di ogni città piuttosto che un «dove» un «altrove» [...] talché i soggiorni in esse, per quanto prolungati, rientrano [...] nell'idea dell'erranza e dell'esilio, anzi di quel nomadismo corrosivo dalla «negra cura» cui alludono i versi della *Canzone a Pepoli*, e che Baudelaire avrebbe poi attribuito ai «veri viaggiatori», definiti, in una composizione delle *Fleurs du Mal (Le voyage)*, come coloro che «partono per partire», vale a dire per liberarsi dello spazio in sé, e quindi anche, in un certo senso, della vita¹⁰⁰

¹⁰⁰ María de las Nieves Muñiz Muñiz, *Topografia dell'assenza (Per una teoria della ricordanza leopardiana)*, in «Le città di Giacomo Leopardi», cit., p. 303.



UNIONE EUROPEA
Fondo Sociale Europeo



Ministero dell'Università
e della Ricerca



REACT EU



Università di Foggia

Nell'ambito della borsa di dottorato del Programma Operativo Nazionale Ricerca e Innovazione 2014-2020 (CCI 2014IT16M2OP005), risorse FSE REACT-EU, Azione IV.4 “Dottorati e contratti di ricerca su tematiche dell’innovazione” e Azione IV.5 “Dottorati su tematiche Green”

La città moderna come teatro dell’esperienza: Renzo a Milano.

Negli stessi anni in cui Leopardi incominciava a mettere piede fuori da Recanati, a Milano Alessandro Manzoni, dopo aver sperimentato la poesia e la tragedia, raggiungeva il momento finale della propria produzione letteraria, quello del romanzo¹⁰¹. Com’è noto, questa ultima fase si sarebbe rivelata quella più tormentata, suddivisa, a propria volta, in fin troppo celebri tappe. Con i *Promessi sposi* ci troviamo di fronte alla prima, strutturata opera italiana della modernità letteraria in cui i rapporti tra il mondo rurale e la realtà urbana trovano legittimità perché regolati da fattori esogeni – e diremo, innanzitutto: la carestia prima, la peste poi – che agiscono su tutti gli strati della popolazione, rendendo pertanto ugualmente protagonisti, ciascuno secondo le proprie dinamiche di classe, l’aristocrazia e le *genti meccaniche*, il clero e il feto della nascente borghesia italiana. Come sappiamo, la rottura dell’equilibrio che mette in moto i nostri due eroi – e, in particolare, ai nostri scopi sarà particolarmente utile seguire il cammino di Renzo – è il matrimonio impedito, argomento circa il quale Manzoni è edotto dalle grida riportate dall’economista Melchiorre Gioia¹⁰².

Cominciamo col dire una cosa: ci troviamo, con i *Promessi sposi*, di fronte a un romanzo topografico, secondo l’implicita definizione che qualche anno fa ne diede Franco

¹⁰¹ Un interessante *excursus* sulla genesi culturale di un genere imprevisto per l’epoca come quello dei *Promessi sposi* – come sappiamo, infatti, al di fuori di alcune grandi eccezioni ottocentesche, una vera e propria tradizione del romanzo in Italia può essere individuata soltanto a partire dagli anni ’20 del Novecento, sotto l’impulso del Modernismo europeo – e sui suoi fitti rapporti con la coeva cultura francese è offerto dall’ormai classico G. Macchia, *Manzoni e la via del romanzo*, Adelphi, Milano 1994. Peraltro, Manzoni stesso era fortemente consapevole che si trattasse di un genere «proscritto», spesso accusato di immoralità.

¹⁰² Si veda la voce di F. Sofia nel DBI, vol. 55, 2001.

Farinelli¹⁰³, ponendo il romanzo in contrasto con il *Pasticciaccio* gaddiano. Se quest'ultimo, infatti, «è in ogni suo punto programmaticamente e volutamente anticartografico», l'altro – e qui Farinelli polemizza con Russo, il quale leggeva l'*incipit* dell'opera in termini poetici, riducendolo a un omaggio affettivo – «invece che poeticamente il Manzoni descrive il lago di Como con «precisione topografica», come chiunque lo sorvoli è oggi costretto ad ammettere, finalmente riconoscendo alla lettera l'immagine manzoniana, frutto di un occhio che come un aereo si trova allo zenit di quel che cade sotto il suo sguardo». Peraltro, Manzoni è ben conscio del valore di una carta topografica, che utilizza come termine di paragone per indicare «una rappresentazione più generale dello stato dell'umanità in un tempo, in un luogo, naturalmente più circoscritto di quello in cui si distendono ordinariamente i lavori di storia» e contrapporla alla carta geografica – fuor di metafora, «un racconto cronologico di soli fatti politici e militari e, per eccezione, di qualche avvenimento straordinario d'altro genere»¹⁰⁴. Egli è dunque un «narratore topografo, [...] cioè il racconto dei *Promessi sposi* si estende in uno sviluppo coerente a partire dal disegno della mappa tracciato nel celebre incipit»¹⁰⁵.

¹⁰³ Cfr. Franco Farinelli, *Territori e romanzo*, «The Edinburgh Journal of Gadda studies», testo presentato al convegno internazionale “Storia e geografia del «Pasticciaccio». Carlo Emilio Gadda e i luoghi di «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»”, a cura di Andrea Cortellessa, Roma-Frascati, 3-4 Ottobre 2007.

¹⁰⁴ Si veda la *Parte prima* del discorso *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, ora in A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, BUR, Milano 1990, pp. 193-282, in part. p. 198.

¹⁰⁵ Giancarlo Alfano, *Paesaggi mappe tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori Editore, Napoli 2010, p. 88. Inoltre, per una lettura dello spazio narrato nel primo capitolo, si veda l'analisi comparata tra la minuta e la Ventisettana condotta da G. Güntert, *Una topografia interpretata: gli esordi paesaggistici del Fermo e Lucia e dei Promessi Sposi*, *Babel*, 32, 2015, 159-176. Altrettanto interessante il giudizio di un critico d'eccezione, l'Ungaretti delle *Lezioni brasiliane*, tra le quali vi è una intitolata “Il primo capitolo dei «Promessi sposi»”, dove il poeta afferma che: «Il Manzoni è un grande descrittore di paesaggio. È un grande paesaggista. Intendiamoci: è un grande paesaggista chi riesca a vedere un paesaggio con una così sicura inclinazione dell'animo da sapersene fare l'ambiente naturale dei propri affetti e dei propri pensieri» e continua: «Guardate come procede nel primo capitolo dei Promessi sposi: una carta topografica sembra gli sia caduta sotto gli occhi, o la mostri a un amico, e così col dito, il raccoglitore d'oggettini per ricordo, sembra seguire le particolarità geografiche di luoghi come per riconoscerli pian pianino». Parte di queste Lezioni sono state pubblicate in G. Ungaretti, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di P. Montefoschi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984. In quest'ultimo non c'è però traccia, per una precisa scelta della curatrice, delle lezioni ‘manzoniane’, che sarebbero state pubblicate solo tempo dopo, per cura della stessa Montefoschi, nei

1) Superare la soglia: l'incontro con la città

Per tornare al testo, l'immersione nella Milano secentesca sconvolta da peste e carestia non è affatto immediata. Per rompere la dura scorza dell'equilibrio iniziale, infatti, è necessario che il piccone dei fallimenti collezionati dalla coppia (aiutanti annessi, su tutti Agnese) per risolvere il problema senza rimedi estremi batta più e più volte su di essa, fino a dirottare i protagonisti verso l'unica alternativa rimasta: la fuga. La regia dell'autore, nella prima parte del romanzo, si aggira per la campagna comasca fino a raggiungere i luoghi dell'azione e i personaggi che li abitano. Tutto ciò che riguarda la realtà circostante non appare subito, se non attraverso precisazioni del narratore, come la descrizione dei bravi, o citazioni di documenti, *in primis* le gride. Il primo punto in cui le circostanze ambientali si intrecciano con il protagonista della scena è forse rintracciabile nel momento in cui Fra' Cristoforo lascia il convento per raggiungere la casa di Lucia:

La scena era lieta; ma ogni figura d'uomo che vi apparisse, rattristava lo sguardo e il pensiero. Ogni tanto, s'incontravano mendichi laceri e macilenti, o invecchiati nel mestiere, o spinti allora dalla necessità a tender la mano. Passavano zitti accanto al padre Cristoforo, lo guardavano pietosamente, e, benchè non avesser nulla a sperar da lui, giacchè un cappuccino non toccava mai moneta, gli facevano un inchino di ringraziamento, per l'elemosina che avevan ricevuta, o che andavano a cercare al convento. Lo spettacolo de' lavoratori sparsi ne' campi aveva qualcosa d'ancor più doloroso. Alcuni andavan gettando le lor semente, rade, con risparmio, e a malincuore, come chi arrischia cosa che troppo gli preme; altri spingevan la vanga come a stento, e rovesciavano svogliatamente la zolla. La fanciulla scarna, tenendo per la corda al pascolo la vaccherella magra stecchita, guardava innanzi, e si chinava in fretta, a rubarle, per cibo della famiglia, qualche erba, di cui la fame aveva insegnato che anche gli uomini potevan vivere. Questi spettacoli accrescevano, a

'Meridiani' dedicati al poeta, per cui si veda G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, Mondadori, Milano 2000, pp. 618-635, cit. rispettivamente a p. 622 e 635.

ogni passo, la mestizia del frate, il quale camminava già col tristo presentimento in cuore, d'andar a sentire qualche sciagura.¹⁰⁶

Il “ma” avversativo, dopo la viva descrizione di ciò che, a tutti gli effetti, ha le caratteristiche di un *locus amoenus*, ci proietta accanto allo sguardo del frate, allineandoci ad esso per tornare a quella che ora è diventata la «Natura abbandonata da Dio» di cui parla Calvino nel suo celebre saggio sui *I Promessi Sposi*¹⁰⁷; è qui che, come abbiamo detto, la vicenda individuale inizia a intrecciarsi con la situazione storica, ed è qui che si incomincia a scoprire il volto della carestia, la quale, ancora non presente fino in fondo, serpeggia già nella mente dei personaggi del romanzo¹⁰⁸. Si noti qui anche un'altra cosa, pressoché valida per tutte le volte in cui il popolo è rappresentato nei contesti di campagna: esso, persino quando si fa collettività – si ripensi, per esempio, a coloro che accorrono alla casa di don Abbondio dopo la scampanata del sacrestano Ambrogio –, non riesce a mai a divenire *folla*. Quest'ultima, infatti, come vedremo, è appannaggio della

¹⁰⁶ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, saggio linguistico di N. De Blasi, BUR, Milano 2014, p. 167. Tutti le citazioni dei P.S., salvo diversa indicazione, saranno tratte da questo volume.

¹⁰⁷ Vedi I. Calvino, “*I promessi sposi*”: *il romanzo dei rapporti di forza*, in *Id.*, Saggi 1945-1985, a c. di M. Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, pp. 328-341.

¹⁰⁸ Si vedano, ad esempio, le parole di Azzecagarbugli nella seconda parte del cap. V: «Dichiaro e definisco che i pranzi dell'illustrissimo signor don Rodrigo vincono le cene d'Eliogabalo, e che la carestia è bandita e confinata in perpetuo da questo palazzo, dove siede e regna la splendidezza». La descrizione dello stato dei mendicanti era possibilmente ancora più cruda nel *Fermo*: «L'aspetto della terra era lieto; ma gli uomini che si vedevano pei campi o sulla via mostravano nel volto l'abbattimento e la cura. Ad ogni tratto s'incontravano sulla via mendichi laceri e macilenti invecchiati nel mestiere, fra i quali molti si conoscevano per forestieri che la fame aveva cacciati da luoghi più miserabili, dove la carità consueta non aveva mezzi per nutrirli; e che passando a canto ai pitocchi indigeni del cantone gli guardavano con diffidenza e ne erano guardati in cagnesco come usurpatori. Di tempo in tempo si vedevano alcuni i quali dal volto dal modo e dall'abito mostravano di non aver mai tesa la mano e di essere ora indotti a farlo dalla necessità». Subito dopo, padre Galdino – nome originario di Fra' Cristoforo nella prima redazione dell'opera – interroga gli astanti: un atteggiamento che, forse, non si addiceva al personaggio, al quale, nella stesura finale, l'autore fa preferire, alla fatale retorica di certe domande, un più dignitoso silenzio. Ad ogni modo, la non corrispondenza tra l'amenità del paesaggio e la situazione dell'uomo che lo vive era già apparsa nel primo capitolo. Diversa sarà la situazione nel cap. XXXIII, quando Renzo si troverà di fronte allo spettacolo della vigna devastata, all'assonanza tra una natura immiserita e l'umanità che la abita. Tutte le citazioni dal *Fermo e Lucia* saranno tratte da A. Manzoni, *Fermo e Lucia*, Mondadori, Milano 2024.

città, che finisce per fungere da solvente nel quale il popolo campagnolo composto di individualità tutto sommato incompressibili può diventare massa indistinta e irrazionale.

È stato più volte ricordato come il *Bildungsroman* di Renzo incominci al termine del capitolo XI, ossia nell'incontro con la modernità: per il promesso sposo si tratta ora di fare i conti con l'unico spazio che permette la sua formazione, la città; ambiente privilegiato dal romanzo moderno per la sua capacità di moltiplicare gli intrecci e di far proliferare i personaggi, essa si presenta anche come il luogo dove Renzo può portare a termine il proprio percorso. L'arrivo a Milano ha, per lui, qualcosa di spaesante e di deludente allo stesso tempo: lo mostra bene, in lontananza, lo stupore per «quell'ottava meraviglia, di cui aveva sentito parlar fin da bambino»¹⁰⁹, ossia il Duomo, svettante su tutto il resto, ma subito contrapposto al Resegone in uno scontro che finisce per caricarsi di significato e polarizzare i sentimenti ambivalenti del protagonista; scrive, a tal proposito, Francesco De Cristofaro:

Il realismo della descrizione non impedisce lo slittamento allegorico e perfino la configurazione di un paesaggio moralizzato, dove da un lato stanno la «maravigliosa» stratificazione e la metamorfosi perenne della «fabbrica» del Duomo, dall'altro l'origine, l'immobilità, il riparo impossibile del Resegone: da un lato le guglie della cattedrale, dall'altro i frastagli delle montagne. La contrapposizione tra arte e natura non potrebbe essere più netta, quasi come in un quadro astratto e ascendente di punte e di cime.¹¹⁰

Ci informa Manzoni del fatto che, come abbiamo letto, Renzo aveva sentito parlare del Duomo «fin da bambino»: è proprio dallo scarto tra l'idea che egli ha di Milano e l'immagine che di quest'ultima gli si para davanti che nasce quell'ambiente che funge da pungolo affinché il nostro picaro prosegua lungo il proprio cammino di formazione.

Poco più avanti, infatti, dopo aver ottenuto dal «signore» le indicazioni per raggiungere il convento di padre Bonaventura, Renzo

¹⁰⁹ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 398.

¹¹⁰ Commento di F. De Cristofaro a Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 398, n. 14.

entrò per quella porta, la strada al di fuori non andava diritta che per tutta la lunghezza del lazzeretto; poi scorreva serpeggiante e stretta tra due siepi. La porta consisteva in due pilastri, con sopra una tettoia, per riparare i battenti, e da una parte, una casuccia per i gabellini. I bastioni scendevano in pendio irregolare, e il terreno era una superficie aspra e inuguale di rottami e di cocci buttati là a caso. [...] Un fossatello le scorreva nel mezzo, fino a poca distanza dalla porta, e la divideva così in due stradette tortuose, ricoperte di polvere o di fango, secondo la stagione. Al punto dov'era, e dov'è tuttora quella viuzza chiamata di Borghetto, il fossatello si perdeva in una fogna. [...] Renzo entra, passa; nessuno de' gabellini gli bada: cosa che gli parve strana, giacché, da que' pochi del suo paese che potevan vantarsi d'essere stati a Milano, aveva sentito raccontar cose grosse de' frugamenti e dell'interrogazioni a cui venivan sottoposti quelli che arrivavan dalla campagna. La strada era deserta, dimodoché, se non avesse sentito un ronzio lontano che indicava un gran movimento, gli sarebbe parso d'entrare in una città disabitata.

Uno spettacolo di certo non tra i più edificanti. Il nostro protagonista si trova davanti ad un contesto urbano ostile, completamente dissestato e lasciato a sé stesso, inospitale al punto da sembrare «abbandonato»; ma, soprattutto, indifferente: la città non bada né a lui né alla sua condizione di campagnolo. A questo punto, però, la *curiosità* di Renzo è messa in moto e la momentanea inaccessibilità al convento di padre Bonaventura lo spinge, imprevedibilmente, a dare «un'altra occhiata al tumulto»¹¹¹. È qui che Manzoni, attraverso un uso efficacissimo della lingua già impiegato nel caso di Gertrude, sigilla in una sola, incisiva frase l'irreversibilità della svolta («Il vortice attrasse lo spettatore»¹¹²).

Tra le riflessioni più interessanti offerte dalla critica sui rapporti tra spazio (in questo caso, più correttamente, geografia) e letteratura, sicuramente sarà opportuno richiamare qui quella *fenomenologia della frontiera* di cui parla Franco Moretti¹¹³, facendo riferimento specifico alla *frontiera interna*: è superfluo ricordare la ben nota frammentazione politica dell'Italia del tempo, per la quale, pur trovandoci di fronte a più entità statali, è possibile parlare di *internità*. Lo studioso sostiene qui una tesi interessante, che avremo modo di riprendere anche più avanti e che qui riassumo, attraverso le parole dell'autore: in sostanza, nel romanzo storico si nota che, «all'avvicinarsi della frontiera, la figuralità sale.

¹¹¹ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 406.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Si veda F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Einaudi, Torino 1997, cap. 1.

Passata la frontiera, essa scende». Nel passaggio del protagonista dalla campagna alla città, però, notiamo che il narratore non perde mai il controllo, offre una descrizione quanto più possibile autoriale dell'ambiente circostante e non permette a Renzo di rappresentarsi, attraverso il potente mezzo della metafora, lo spazio ignoto che lo circonda; qui ancora Moretti, sulla scorta di Ricoeur:

In uno spazio sconosciuto, bisogna tracciare al più presto uno «schizzo semantico preliminare», e solo le metafore sono in grado di riuscire nell'impresa. Solo le metafore, cioè, sono capaci di esprimere l'ignoto che ci sta di fronte, e insieme di contenerlo.¹¹⁴

Ci sarebbe da domandarsi come mai accada ciò. Evidentemente, lo spazio che circonda Renzo non è poi così ignoto. Come abbiamo visto, infatti, Manzoni ci ha più volte ricordato del fatto che egli, pur non avendo mai visto Milano, in fondo ne abbia un'idea già pienamente compiuta, anche se sconfessata dall'autopsia. E questo accade, in definitiva, perché non c'è frontiera. E probabilmente ciò è dovuto al fatto che, in fondo, il narratore, anche quando cede la prospettiva a uno dei personaggi, non li abbandona mai completamente.

La città, dunque, è introdotta al lettore nel momento in cui viene mostrata a Renzo. Essa, tuttavia, è organismo a sé, esiste già da prima e gode di autonomia rispetto allo sguardo del protagonista, soprattutto in quanto teatro delle azioni della moltitudine:

La sera avanti questo giorno in cui Renzo arrivò in Milano, le strade e le piazze brulicavano d'uomini, che trasportati da una rabbia comune, predominati da un pensiero comune, conoscenti o estranei, si riunivano in crocchi, senza essersi dati l'intesa, quasi senza avvedersene, come goccioline sparse sullo stesso pendio. [...] Avanti giorno, le strade eran di nuovo sparse di crocchi: fanciulli, donne, uomini, vecchi, operai, poveri, si radunavano a sorte.¹¹⁵

¹¹⁴ Ivi, p. 50.

¹¹⁵ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 414-415.

Ci troviamo di fronte alla Milano secentesca la quale, tuttavia, contiene dentro di sé già i germi di ciò che diventerà la città all'indomani della rivoluzione industriale e fa emergere alcuni importanti caratteri di quest'ultima, a partire dalla folla. Massa informe e priva di coscienza ("quasi senza avvedersene"), in balia di sentimenti ingovernabili, essa è il sintomo più evidente del passaggio da una dimensione urbana tutto sommato ancora tardomedievale a quella moderna. Francesco Iengo, che ha messo più volte in luce questa importante fase della storia europea¹¹⁶, offre una notevole quantità di testimonianze di intellettuali italiani e stranieri che registrano, con un ventaglio di sentimenti piuttosto vario, questo cambiamento¹¹⁷.

Poco oltre, ancora una volta nel capitolo XII e, come vedremo, almeno per i tre capitoli successivi, lo spazio urbano resta la chiave di lettura di quanto accade a Renzo, alla folla, alla Storia e ai suoi attori. Renzo, nel cercare di capire il senso del devastare i forni, decide di seguire uno degli uomini che porta con sé delle assi di legno:

¹¹⁶ In particolare, i già ricordati Iengo, *Scrittori e gusto urbano*, op. cit., e *Id., Gli scrittori...*, op. cit.

¹¹⁷ Lo studioso apre il capitolo con una citazione molto opportuna ricavata dall'*incipit* di un testo che, in questo senso, è illuminante, *La ribellione delle masse* (1930) di José Ortega y Gasset. Retrocedendo alla seconda metà del Diciottesimo secolo, da Verri, sul lato economico, a Bettinelli, per quanto riguarda il versante culturale, passando per la Londra di Defoe e Samuel Johnson e la Parigi di Goldoni, gli intellettuali illuministi salutano, con le dovute eccezioni (ad esempio Napoli, che a propria volta genera reazioni contrastanti), la folla come elemento positivo della nuova città settecentesca. Chiaramente ciò avviene in un contesto di «illuminismo mercantilistico trionfante», dove il pieno urbano è anche strumento della lotta antifeudale della borghesia (non a caso, in una lettura dei *Promessi Sposi* sulla base della ripartizione in classi sociali, il percorso di Renzo è al tempo stesso delineato dalla città e marcato dalla borghesia; al contrario, Lucia percorre le tappe discrete di un filo che la conduce, di volta in volta, alle stazioni isolate e arroccate dell'aristocrazia): ciò implica che, al venir meno dei presupposti originari, ossia nel passaggio dal capitalismo mercantilistico al capitalismo industriale, emergano sempre più visibili le contraddizioni che animano queste dinamiche. Quest'ultime, non a caso, saranno registrate in particolare in contesti precedentemente celebrati senza riserve, come Londra, dove, dice Engels nel suo saggio su *La situazione della classe operaia in Inghilterra* del 1845 citato da Iengo, «i londinesi dovettero sacrificare la parte migliore della loro umanità per attuare i miracoli della civiltà di cui è colma la loro città, che forze innumerevoli in loro presenti dovettero essere represses e schiacciate» e, di conseguenza, «la brutale indifferenza, l'isolamento insensibile, getta ognuno nel suo interesse privato e appare tanto più ostile e oltraggioso, quanto più ciascuno viene premuto nel suo breve spazio». In ogni caso, l'Ottocento è il secolo della critica di questa caratteristica della città moderna, sia che essa giunga da intellettuali, sia che invece venga dalla letteratura nel suo senso più stretto.

Studiò poi il passo, per raggiunger colui che aveva preso come per guida; voltò il canto, diede un'occhiata anche alla facciata del duomo, rustica allora in gran parte e ben lontana dal compimento; e sempre dietro a colui, che andava verso il mezzo della piazza. La gente era più fitta quanto più s'andava avanti, ma al portatore gli si faceva largo: egli fendeva l'onda del popolo, e Renzo, standogli sempre attaccato, arrivò con lui al centro della folla. Lì c'era uno spazio voto, e in mezzo, un mucchio di braccia, reliquie degli attrezzi detti di sopra. All'intorno era un batter di mani e di piedi, un frastono di mille grida di trionfo e d'imprecazione.¹¹⁸

Ci troviamo qui di fronte a quella «dialettica a tre elementi tra Renzo, la folla e la città, col protagonista preso a mezzo tra l'inserimento nel flusso e lo stupore per le meraviglie urbane» di cui parla Giancarlo Alfano commentando le ultime tre illustrazioni del capitolo¹¹⁹. Anche qui è Manzoni a dirigere lo sguardo del lettore¹²⁰, puntando, attraverso le illustrazioni che abbiamo appena ricordato, su tre scene omnicomprehensive, che abbracciano tutti gli elementi di cui sopra: nelle prime due domina la scena il Duomo, preso da due differenti angolazioni, nell'ultima l'allora Piazza Mercanti; in tutte, la folla indistinta e, spettatore al pari del lettore, Renzo, il quale «rimaneva indietro, non movendosi quasi, se non quanto era strascinato dal torrente». Ci troviamo in capitoli ad alta tensione drammatica e il teatro dell'azione, la piazza, non è un elemento casuale. Essa raduna la folla e permette a Renzo di osservare, di partecipare e, se necessario, di confondersi e fuggire, come nell'episodio dell'arresto. Ricorda Gianni Biondillo che

La piazza è un'invenzione che nasce dentro questa cultura [*sc.* della *polis* democratica del IV secolo a.C.]. È forse la più importante invenzione urbana che l'Occidente abbia mai prodotto. Non esistono piazze nelle altre culture del mondo, se non d'importazione. [...] Le città sono quindi rappresentazioni dei sogni collettivi, o dei conflitti collettivi. La strada, la piazza è politica, cosa pubblica, collettiva¹²¹.

¹¹⁸ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 426-428.

¹¹⁹ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 428, commento a *Figura 10*.

¹²⁰ Per le indicazioni dettagliate lasciate al Moja, cfr., Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 428, commento a *Figura 9*.

¹²¹ G. Biondillo, *Sentieri metropolitani. Narrare il territorio con la psicogeografia*, Bollati Boringhieri, Torino 2022, pp. 40; 43. A p. 42, un piccolo inciso dell'autore ci aiuta a comprendere come, anche nelle

Ma se la città, nella sua conformazione urbanistica e nella sua composizione spaziale, permette l'aggregarsi, il disfarsi, il reincontrarsi della folla secondo combinazioni di volta in volta differenti e, allo stesso tempo, di conseguenza, la rivolta, il silenzio o, come nel caso di Ferrer, la difesa del potere costituito, essa agisce anche da lontano sulle individualità dei personaggi che si muovono negli interni del romanzo. Sarà utile esemplificare. Ci troviamo nel capitolo XV, Renzo è stato appena arrestato nella stanza dell'Osteria della Luna Piena nella quale stava riposando, dopo essere stato denunciato dall'oste al notaio il quale

Già nel venire, aveva visto per le strade un certo movimento, da non potersi ben definire se fossero rimasugli d'una sollevazione non del tutto sedata, o principi d'una nuova: uno sbucar di persone, un accozzarsi, un andare a brigate, un far crocchi. E ora, senza farne sembante, o cercando almeno di non farlo, stava in orecchi, e gli pareva che il ronzio andasse crescendo.¹²²

Il focolaio della *sollevazione* si trova ora in una fase 'crepuscolare', ossia nell'incertezza dello stabilire se sia una fine o un principio. Tuttavia, per la predisposizione di un notaio che conosce bene i rischi di trascinare un prigioniero attraverso una città in rivolta («giacché, se si fosse venuti a guerra aperta con lui, non poteva essere certo, quando fossero in istrada, di trovarsi tre contr'uno»), l'impressione che egli ha è che *il ronzio andasse crescendo*. Si tratta dello stesso *ronzio crescente della strada* di cui Renzo si accorge, collegandolo in qualche modo alla *titubazione* del notaio: questa messa in

funzioni simboliche e pratiche delle proprie piazze, la Milano rappresentata si trova in continui cambiamenti, a partire dal Duomo in costruzione: «Palazzo e piazza verranno posti al centro della città, accessibili a tutti, non appartenendo a nessun quartiere o sestiere che sia, ma fisica rappresentazione della collettività. Vero *ombelicum civitatis* ben più della piazza religiosa, che è una derivazione successiva della piazza civile. Insomma, per capirci, il vero centro della Milano medievale è piazza Mercanti, non piazza del Duomo». Oltre a Biondillo, che ragiona in maniera più ampia sulle città e sulle pratiche di vita e attraversamento che le connotano, sulle funzioni della piazza nelle città europee e sulle sue origini medievali si vedano M. Romano, *La piazza europea*, Marsilio, Venezia 2015 e *Id.*, *Le belle città*, Utet, Torino 2016.

¹²² Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 500.

relazione rappresenta un ulteriore tassello nella costruzione di un Renzo smalzato e molto più abile nell'approfittare delle situazioni che gli si presentano, sempre com'è ovvio entro i confini di un'etica che, pur vacillando, non viene mai meno. In quest'ottica e nell'ottica del senso di uno spazio urbano che non è soltanto mero sfondo dell'azione si pone la domanda che Renzo rivolge al notaio: «Passeremo dalla piazza del duomo?», che ora non è più soltanto teatro degli avvenimenti da guardare da lontano, ma diventa possibile spazio di fuga e libertà. Nel crescendo della rivolta, alla sensazione solo uditiva attraverso cui quest'ultima arriva ai protagonisti della scena, si aggiunge quella visiva, con il notaio che apre l'*impannata*, *per dare un'occhiatina* e permettere così al proprio stato d'ansia di aumentare: allo stesso modo, ma con segno opposto rispetto alla preoccupazione del notaio, «Renzo sentiva, vedeva e pensava». Nella *climax* della folla che dapprima è ronzio, poi calca sempre più grande di gente, poi fiume che sbaraglia, in una operazione di stravolgimento e ridicolizzazione dei ruoli, la giustizia astuta e maligna di un potere che vacilla insieme con i suoi esecutori, la città rivela ancora una volta nel romanzo quella capacità di essere collettrice di forze sociali che la realtà rurale non avrebbe mai potuto raggiungere – un'altra importante prova sarà, come vedremo più avanti, un ulteriore momento drammatico, la peste, la quale, sia che si tratti della dimensione narrativa, sia di quella più schiettamente storica come nel caso della *Storia della Colonna infame*, al pari della rivolta per il pane, indurrà a conclusioni molto vicine a quelle indotte dalla prima su problemi cruciali come la rappresentazione delle masse, la gestione del potere in momenti di forte crisi, i rapporti tra classi sociali. Del resto, Lukács non sbagliava quando, pensando alla Rivoluzione Francese, la indicava come momento a partire dal quale ogni scrittore – e, nello specifico, ogni romanziere – avrebbe necessariamente dovuto fare i conti con la folla.¹²³

Ma se, come ricorda Luigi Ferri

¹²³ Il riferimento, tanto noto quanto imprescindibile, è al celebre saggio *Il romanzo storico*, in particolare la prima parte, per cui si veda G. Lukács, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965, pp. 9-24. Sulla questione delle rivoluzioni della contemporaneità, di cui sono le masse sono inevitabilmente parte integrante nelle rappresentazioni della modernità letteraria europea, si veda il recentissimo S. Brugnolo, *Rivoluzioni e popolo nell'immaginario letterario italiano ed europeo*, Quodlibet, Macerata 2024, pp. 195-204. In generale, sul rapporto tra Manzoni e il romanzo storico coevo, R. Russo, *Il romanzo storico intorno a Manzoni: d'Azeglio, Grossi, Guerrazzi, Cantù*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021.

Nessun problema viene posto dalla topografia cittadina di Milano, a proposito della quale il testo offre indicazioni sempre sufficienti, e quando siano intervenuti cambiamenti toponomastici o architettonici fra il tempo dell'azione narrativa e quello di edizione del romanzo, il milanese Manzoni provvede a fornire al lettore le necessarie delucidazioni con l'inserimento di specifici passaggi metatestuali. [D'altra parte] Diversa è la situazione nella parte del romanzo che appare la più confusa dal punto di vista geografico: la fuga di Renzo da Milano e il tragitto che egli percorre per raggiungere, attraversando l'Adda, la salvezza in terra veneziana. Questa sezione del testo viene a costituire i capitoli XVI e XVII ed in essi, a mio parere, sussistono incongruenze geografiche sinora non rilevate.¹²⁴

Per quanto l'analisi di Ferri – che poggia su una lunga tradizione di studi piuttosto attenta alla questione geografica nei *Promessi sposi*, a partire dai celebri studi di Bindoni e Brentari – si muova principalmente su coordinate che qui interessano relativamente, ossia sull'individuazione precisa di un referente reale¹²⁵ dei luoghi manzoniani in un momento cruciale per la vita del protagonista e lo sviluppo narrativo, ciò non toglie che il brano appena citato illumina, seppur macroscopicamente, le differenze nella rappresentazione estetica delle varie geografie presenti nel romanzo e del loro senso all'interno dell'economia dello stesso. Per tornare ai capitoli in questione, la fuga del protagonista presenta immediate difficoltà:

Lasciato in una parte sconosciuta d'una città si può dire sconosciuta, Renzo non sapeva neppure da che porta s'uscisse per andare a Bergamo; e quando l'avesse saputo, non sapeva poi andare alla porta.¹²⁶

Se l'esperienza urbana era iniziata con il «curioso», figlio di Don Chisciotte e del «concetto di curiosità [che] si emancipa dall'ipoteca agostiniana e teologica della

¹²⁴ L. G. Ferri, *Problemi di geografia nei capitoli XVI e XVII de I promessi sposi*, in «Italica», Summer - Autumn, 2007, Vol. 84, No. 2/3 (Summer - Autumn, 2007), p. 200.

¹²⁵ Sulle problematiche legate alla relazione mimetica che intercorre, nel caso della geocritica e delle analisi spaziali, tra i luoghi e gli spazi rappresentati in letteratura e i loro referenti nella realtà, si veda Westphal, *Geocritica*, op. cit., pp. 107-155.

¹²⁶ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 513.

cupiditas, della *inquisitio* trasgressiva e vana»¹²⁷, al quale basta poco per deviare rispetto al percorso già tracciato per lui da Fra' Cristoforo e addentrarsi nell'ignoto, essa si avvia alla sua conclusione in maniera rocambolesca, sintomo, a livello dell'economia del romanzo, della necessità di un avanzamento narrativo e di un ulteriore allontanamento dalla soluzione dell'intreccio, come era già avvenuto, per esempio, nel capitolo VIII, con la fuga dei due protagonisti dopo la fallita imboscata del Griso. Dopo essere andato, labirinticamente, «dentro per un vincolo, giù per una stradetta»¹²⁸ e aver chiesto indicazioni,

Renzo arriva sulla piazza del duomo; l'attraversa, passa accanto a un mucchio di cenere e di carboni spenti e riconosce gli avanzi del falò di cui era stato spettatore il giorno avanti; costeggia gli scalini del duomo, rivede il forno delle grucce, mezzo smantellato, e guardato da soldati; e tira dritto per la strada da cui era venuto insieme con la folla; arriva al convento de' cappuccini; dà un'occhiata a quella piazza e alla porta della chiesa e dice tra sè, sospirando: – m'aveva però dato un buon parere quel frate di ieri: che stessi in chiesa a aspettare e a fare un po' di bene.¹²⁹

L'aver conosciuto fa di Renzo un osservatore più attento. Il cammino che compie per arrivare a porta Orientale è lo stesso, percorso a ritroso, che aveva compiuto per entrare nella città, la quale ora si apre in tutta la sua dimensione di rovina, dopo la piccola Apocalisse della rivolta, al viandante superstite. La meccanica descrittiva di tutto il capitolo segue con pazienza gli spostamenti di Renzo, ma, soprattutto in questo brano di raccordo, di soglia tra la città e il lungo viaggio a piedi che attende il protagonista, a interessarci è la costruzione del pezzo. La presenza di una copiosa *variatio* dei verbi di movimento (*arriva; attraversa; passa accanto; costeggia; tira dritto*) che restituisce la rapidità del muoversi di Renzo si alterna ad un dominio sullo spazio che non è solo fisico, ma anche percettivo e intellettuale, come dimostrano i verbi di percezione presenti nel brano (*riconosce; rivede; dà un'occhiata*): in questi ultimi, è il reiterarsi dell'azione, è il riattraversare gli stessi luoghi (cominciando per la fondamentale piazza del Duomo), è il

¹²⁷ E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Il Mulino, Bologna 1990, p. 21.

¹²⁸ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 514.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 516.

viverli per la seconda volta che produce un moto di consapevolezza, fino ad arrivare al pentimento finale, il quale «prepara quella palinodia generale, quella confessione dei suoi peccati che Renzo farà la notte del suo passaggio dell'Adda»¹³⁰.

Ed è proprio l'Adda, linea che separa il pericolo e la salvezza, il punto finale da raggiungere per poter ritrovare la familiarità perduta:

– Ha detto sei miglia, colui – pensava: – se andando fuor di strada, dovessero anche diventar otto o dieci, le gambe che hanno fatte l'altre, faranno anche queste. Verso Milano non vo di certo; dunque vo verso l'Adda. Cammina, cammina, o presto o tardi ci arriverò. L'Adda ha buona voce; e, quando le sarò vicino, non ho più bisogno di chi me l'insegni.¹³¹

Il monologo riferito¹³² di Renzo, unito alla ripetizione del *verbum cogitandi* «pensava», lascia intuire un personaggio completamente avvolto dal silenzio, che utilizza le sue ultime forze fisiche e intellettive, prima che siano completamente prosciugate¹³³, per ritornare alla giornata che volge al termine e offrire, seppur nella solitudine dei propri pensieri, la propria arringa di difesa rispetto a quanto ascoltato dal mercante nell'osteria di Gorgonzola¹³⁴. L'uscita dalla dimensione cittadina, per quanto quest'ultima sia incomprensibile nei suoi aspetti più apparentemente irrazionali, genera tuttavia un trauma

¹³⁰ A. Manzoni, *I promessi sposi*, Commento critico di Luigi Russo, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1981.

¹³¹ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 539-540.

¹³² Utilizzo qui le categorie proposte in Dorrit Cohn, *Transparent minds. Narrative modes to present the consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1978, pp. 58-98. Sulla relazione tra le categorie di Cohn – in particolare questo tipo di monologo – e la punteggiatura del romanzo, si veda Castellana, R. (2021). *Narratologia e interpunzione. Le virgolette dei Promessi sposi*. In *Narratologie. Prospettive di ricerca: atti del Seminario permanente di narratologia*. Napoli, 20-21 ottobre 2020, a cura di C. M. Pagliuca, F. Pennacchio, Biblion, Milano 2021, pp. 143-158. Per una lettura narratologica di questa parte del romanzo, si vedano le utilissime pagine di G. Baldi, *Renzo e la sommosa: voce e prospettiva del racconto*, in “Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda”, Liguori Editori, Napoli 2003, pp. 37-74.

¹³³ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 541: «Ma dopo qualche tempo, questi pensieri ed altri simili cessarono affatto: le circostanze presenti occupavan tutte le facoltà del povero pellegrino».

¹³⁴ Marco Viscardi, nel commento al cap. XVII dei *Promessi sposi*, op. cit., parla di dialogo *in absentia* col mercante.

in Renzo, anche perché, quasi come in una catabasi dantesca, egli non incontra nessuno e deliberatamente sceglie di non avviare alcuna interazione umana («– Chi è là? – pensava: – cosa volete a quest’ora? Come siete venuto qui? Fatevi conoscere. Non c’è osterie da alloggiare? Ecco, andandomi bene, quel che mi diranno, se picchio»¹³⁵), inoltrandosi in una natura selvaggia e sempre più inospitale:

Cammina, cammina¹³⁶: arrivò dove la campagna coltivata moriva in una sodaglia sparsa di felci e di scope. Gli parve, se non indizio, almeno un certo qual argomento di fiume vicino, e s’inoltrò per quella, seguendo un sentiero che l’attraversava. Fatti pochi passi, si fermò ad ascoltare; ma ancora invano. La noia del viaggio veniva accresciuta dalla salvatichezza del luogo, da quel non veder più nè un gelso, nè una vite, nè altri segni di coltura umana, che prima pareva quasi che gli facessero una mezza compagnia. [...] A poco a poco, si trovò tra macchie più alte, di pruni, di quercioli, di marruche. Seguitando a andare avanti, e allungando il passo, con più impazienza che voglia, cominciò a veder tra le macchie qualche albero sparso; e andando ancora, sempre per lo stesso sentiero, s’accorse d’entrare in un bosco. Provava un certo ribrezzo a inoltrarvisi; ma lo vinse, e contro voglia andò avanti; ma più che s’inoltrava, più il ribrezzo cresceva, più ogni cosa gli dava fastidio. Gli alberi che vedeva in lontananza, gli rappresentavan figure strane, deformi, mostruose; l’annoiava l’ombra delle cime leggermente agitate, che tremolava sul sentiero illuminato qua e là dalla luna; lo stesso scrosciar delle foglie secche che calpesta o moveva camminando, aveva per il suo orecchio un non so che d’odioso. Le gambe provavano come una smania, un impulso di corsa, e nello stesso tempo pareva che durassero fatica a regger la persona. Sentiva la brezza notturna batter più rigida e maligna sulla fronte e sulle gote; se la sentiva scorrer tra i panni e le carni, e raggrinzarle, e penetrar più acuta nelle ossa rotte dalla stanchezza, e spegnervi quell’ultimo rimasuglio di vigore.¹³⁷

¹³⁵ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 542.

¹³⁶ Su questo procedimento di derivazione fiabesca, già individuato da Russo e già avviato nel capitolo precedente e ripreso qui per ben due volte, ancora Viscardi, a commento dell’occorrenza precedente: «In questo straordinario notturno, la voce del narratore s’intreccia a quella del personaggio e gli stilemi del repertorio fiabesco [...] trascorrono con semplicità dai discorsi dell’uno a quelli dell’altro». Su questo si veda Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 540.

¹³⁷ Ivi, p. 543-545.

Il *locus horridus*, la natura inospitale che Renzo attraversa – significativa è la ripresa del *topos* del bosco angosciante, ma impossibile da evitare – è riflesso anche della sua dimensione psichica e passo necessario da compiere, al limite dello sfinimento, per arrivare alle acque dell’Adda. Esso funge da contrappeso al paesaggio urbano che abbiamo visto in precedenza: allo stesso modo in cui, in un contesto a forte carica antropica, l’uomo è stato al tempo stesso artefice e distruttore del luogo su cui, d’altra parte, ha – o crede di avere – dominio la natura stessa, che agisce più sensibilmente sulla dimensione della campagna, è in grado, qui come altrove, di trasformare sé stessa e imporsi sui protagonisti della vicenda.

Prima di abbandonare l’intensità di questi capitoli e giungere direttamente all’altra parte del romanzo che ci interessa, quella sulla peste, sarà opportuno soffermarsi un momento su una importante caratteristica di Renzo, il suo essere *viator*. L’azione del camminare, infatti, scandisce il tempo di cui il protagonista necessita per vivere, affrontare ed elaborare ciò che gli accade e le conseguenze delle proprie scelte¹³⁸, permettendo così una maturazione non forzata, né viziata da compressioni e scorciatoie di alcun tipo. In detta azione, nel caso del Nostro, si palesa la ambigua stratificazione semantica dell’*errare humanum est*, al cui significato letterale può essere affiancata l’idea di un Renzo camminatore come emblema dell’uomo, o almeno di un certo tipo di uomo.

Scriva Francesco Careri:

L'atto di attraversare lo spazio nasce dal bisogno naturale di muoversi per reperire il cibo e le informazioni necessarie alla propria sopravvivenza. Ma una volta soddisfatte le esigenze primarie il camminare si è trasformato in forma simbolica che ha permesso all'uomo di abitare il mondo. Modificando i significati dello spazio attraversato, il percorso è stato la prima azione estetica che ha penetrato i territori del caos costruendovi un nuovo ordine sul quale si è sviluppata l'architettura degli oggetti situati. Il camminare è un'arte che porta in grembo il menhir, la scultura,

¹³⁸ Per questa e altre questioni soprattutto di carattere biologico-evolutivo sul rapporto tra l’uomo e il camminare, cfr. Rebecca Solnit, *Storia del camminare*, trad. it. di G. Agrati e M. L. Magini, Bruno Mondadori, Milano 2005. Ad esso può essere accostato, per i rapporti tra la pratica del camminare e quella del pensare, D. Demetrio, *Filosofia del camminare. Esercizi di meditazione mediterranea*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

l'architettura e il paesaggio. Da questa semplice azione si sono sviluppate le più importanti relazioni che l'uomo intesse con il territorio.¹³⁹

Renzo, dunque, attraverso il camminare che compie, costruisce le proprie relazioni con gli spazi che vive e attraversa e (ri)costruisce sé stesso in una dialettica che dà come risultato il personaggio maturo, figlio di una nuova dimensione sociale, come apparirà alla fine della storia.

2) Gli elementi del disastro: la peste¹⁴⁰ come problema sociale e spaziale

Condotti dal filo della nostra storia, noi passiamo a raccontar gli avvenimenti principali di quella calamità; nel milanese, s'intende, anzi in Milano quasi esclusivamente: ché della città quasi esclusivamente trattano le memorie del tempo, come a un di presso accade sempre e per tutto, per buone e per cattive ragioni.¹⁴¹

Preparata dal capitolo precedente, entra finalmente in scena la grande protagonista del romanzo¹⁴², la peste, che, insieme alla carestia e alla guerra, stravolge le vite dei

¹³⁹ F. Careri, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, prefazione di Gilles A. Tiberghien, Einaudi, Torino 2006, pp. 3-4.

¹⁴⁰ Sulle numerosissime rappresentazioni della peste in letteratura si rimanda all'agile percorso, con relativa bibliografia, offerto in F. Stok, *Peste e letteratura*, in *Medicina e letteratura*, Atti del Convegno, Salerno 25 ottobre 2012, Ordine dei medici e degli odontoiatri della provincia di Salerno.

¹⁴¹ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 897.

¹⁴² Cfr. la lettera a Fauriel del 29 maggio 1822, in cui dice: «Sappiate dunque che sono immerso nel mio romanzo [il Fermo e Lucia], il cui argomento è collocato in Lombardia nell'epoca dal 1628 al '31. Le memorie che ci rimangono di quest'epoca presentano e fanno supporre una situazione della società molto singolare: il governo più arbitrario combinato con l'anarchia feudale e l'anarchia popolare; una legislazione stupefacente per quello che prescrive e per quello che fa indovinare, o che esplicitamente rivela: una ignoranza profonda, feroce e pretensiosa: classi con interessi e massime opposte, qualche particolare poco noto ma consegnato in scritti assai degni di fede e che mostrano il grado raggiunto da queste situazioni; infine una peste che ha dato il via alla scelleratezza più consumata e più sfrontata, ai pregiudizi più assurdi e alle virtù più toccanti, ecc. ecc.... ecco di che riempire un canovaccio, o piuttosto ecco dei materiali che forse non faranno altro che svelare la scarsa abilità di colui che vuole usufruirli». Lungi dall'aver svelato

protagonisti. Il narratore diffidente, come sempre quando la dimensione storica si fa più massiccia, prende il sopravvento sull'Anonimo e si fa carico di questo ulteriore riversarsi della Storia nelle vicende individuali dei protagonisti. Immediatamente ci offre un'informazione essenziale, che fa al caso nostro: si può parlare quasi soltanto di Milano perché la stragrande maggioranza dei documenti storici si riferiscono al capoluogo lombardo. Manzoni però ci dice qualcosa di più, ossia che questo succede praticamente sempre e per ogni cosa: quali poi siano le buone e le cattive ragioni sarà da interpretare, anche e soprattutto sulla base della situazione concreta, e non è detto che, in parte, non siano sovrapponibili. È una questione di storia e di prospettiva: la città ha il privilegio di farsi teatro di fenomeni macroscopici come una pandemia, accentuando così lo spettacolo, per quanto lugubre, della peste e spingendo a propria volta i cronisti a raccontarlo. A ciò si aggiunga che già la città della *fiction* è già una Milano che si avvia ad essere città moderna, con tutto ciò che implica dal punto di vista della presenza dei personaggi di spicco, sia sociale che politico: c'è già un mondo, moderno, che si contrappone alla squallida e molto relativa porzione di potere tardofeudale di Don Rodrigo e la schiaccia. Infine, resta sempre aperta, e da inserire possibilmente tra le cattive ragioni, la questione per cui, se la campagna è sempre meno popolata e costituita da umili, di conseguenza le storie di questi ultimi difficilmente troveranno ancora spazio nell'universo delle narrazioni: siamo, in fondo, nello stesso ordine di idee di quello che abbiamo appena detto, soprattutto perché i personaggi di spicco cui abbiamo fatto cenno poc'anzi – i nomi che il precipitato della Storia ci lascia in eredità – provocano un atteggiamento storiografico pressoché evenemenziale, sia esso rivolto alla storia in quanto tale, sia che quest'ultima venga calata in una dimensione più narrativa.

Ma, al di là di queste considerazioni di ordine speculativo, la città gioca innanzitutto un ruolo importante nel diffondere l'epidemia. Il narratore, forte del suo profondo scavo archeologico tra i documenti della peste, ci presenta le prime avvisaglie di una piaga destinata a crescere. Essa, tuttavia, non colpisce direttamente il tessuto urbano, ma lo accerchia partendo dai campi e dai paesi limitrofi, per poi stritolarlo e compiere il proprio

la supposta scarsa abilità di Manzoni, essi piuttosto ci rivelano, già a quest'altezza, i nuclei fondanti del romanzo, tra cui la peste. La lettera è ora in parte leggibile in A. Manzoni, *Scritti di teoria letteraria*, note e traduzioni a cura di A. Sozzi Casanova, introduzione di C. Segre, BUR, Milano 1981, p. 303-305.

massacro, come ci narra Manzoni col tono secco del cronista che riporta ciò che vede¹⁴³. A fronte di un pericolo tanto evidente, la reazione delle autorità è, se non nulla, piuttosto oziosa, tanto da indurre lo scrittore ad affidare, come era già accaduto nei casi di Gertrude e di Renzo, l'irreversibilità della svolta ad una sola, incisiva frase: «La peste era già entrata in Milano». Ma non si dà inizio senza un punto e così, sostituendo all'anonimato dei cadaveri incontrati per i paesi limitrofi un *fante*, altrettanto anonimo ma con sufficiente individualità per recitare una seppur minima parte nella storia, ci viene narrata in questi termini l'entrata (e relativa uscita) in scena di quello che oggi chiameremmo 'paziente 0':

Sia come si sia, entrò questo fante sventurato e portator di sventura, con un gran fagotto di vesti comprate o rubate a soldati alemanni; andò a fermarsi in una casa di suoi parenti, nel borgo di porta orientale, vicino ai cappuccini; appena arrivato, s'ammalò; fu portato allo spedale; dove un bubbone che gli si scoprì sotto un'ascella, mise chi lo curava in sospetto di ciò ch'era infatti; il quarto giorno morì.¹⁴⁴

Si ha qui il primo incontro reale con la peste, attraverso il bubbone del *fante* che, *sventurato*, è a propria volta, sebbene inconsapevolmente, portatore di mali ulteriori. Il lungo e drammatico brano ci incammina definitivamente verso la catastrofe della pandemia: le inutili precauzioni, la facilità e la rapidità con cui si propaga il contagio e, soprattutto, si affacciano alcune delle questioni che interessano Manzoni, dai furti al non rispetto delle disposizioni, dalla negazione del contagio all'atteggiamento dei medici che

¹⁴³ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 900-902: «Per tutta adunque la striscia di territorio percorsa dall'esercito, s'era trovato qualche cadavere nelle case, qualcheduno sulla strada. Poco dopo, in questo e in quel paese, cominciarono ad ammalarsi, a morire, persone, famiglie, di mali violenti, strani, con segni sconosciuti alla più parte de' viventi. [...] Scorsero il territorio di Lecco, la Valsassina, le coste del lago di Como, i distretti denominati il Monte di Brianza, e la Gera d'Adda; e per tutto trovarono paesi chiusi da cancelli all'entrate, altri quasi deserti, e gli abitanti scappati e attendati alla campagna, o dispersi [...] S'informarono del numero de' morti: era spaventevole; visitarono infermi e cadaveri, e per tutto trovarono le brutte e terribili marche della pestilenza» Più avanti (p. 904) si parlerà di «paesi che formano intorno alla città quasi un semicerchio, in alcuni punti distante da essa non più di diciotto o venti miglia».

¹⁴⁴ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 907.

seguono quello che dice la folla, tutte concause di quello sfibramento sociale che di lì a poco sarebbe avvenuto:

Nella città, quello che già c'era stato disseminato da costoro, da' loro panni, da' loro mobili trafugati da parenti, da pigionali, da persone di servizio, alle ricerche e al fuoco prescritto dal tribunale, e di più quello che c'entrava di nuovo, per l'imperfezion degli editti, per la trascuranza nell'eseguirli, e per la destrezza nell'eluderli, andò covando e serpendo lentamente, tutto il restante dell'anno, e ne' primi mesi del susseguente 1630. [...] Molti medici ancora, facendo eco alla voce del popolo (era, anche in questo caso, voce di Dio?), deridevan gli augùri sinistri, gli avvertimenti minacciosi de' pochi; e avevan pronti nomi di malattie comuni, per qualificare ogni caso di peste che fossero chiamati a curare; con qualunque sintomo, con qualunque segno fosse comparso.¹⁴⁵

Ma ciò che permette il passaggio dall'emergenza meramente sanitaria a quella che è al contempo di carattere medico e sociale è «un nuovo e più strano, più significativo spettacolo»: anticipato dall'unzione di alcune panche del Duomo, esso

colpì gli occhi e le menti de' cittadini. In ogni parte della città, si videro le porte delle case e le muraglie, per lunghissimi tratti, intrise di non so che sudiceria, giallognola, biancastra, sparsavi come con delle spugne. [...] Ho creduto che non fosse fuor di proposito il riferire e il mettere insieme questi particolari, in parte poco noti, in parte affatto ignorati, d'un celebre delirio; perché, negli errori e massime negli errori di molti, ciò che è più interessante e più utile a osservarsi, mi pare che sia appunto la strada che hanno fatta, l'apparenze, i modi con cui hanno potuto entrar nelle menti, e dominarle.¹⁴⁶

Certo, Manzoni lo pone subito in dubbio, ma quel colpire sia i sensi (gli occhi) che le facoltà intellettive (la mente) delle persone è significativo di una rottura irreversibile che si insinua tra la popolazione. Non a caso ci troviamo qui in presenza degli imbrattamenti

¹⁴⁵ Ivi, p. 908.

¹⁴⁶ Ivi, p. 918.

del 18 maggio¹⁴⁷, cerniera che lega il romanzo alla *Storia della Colonna infame*, di cui parleremo a breve, dove l'autore svilupperà l'accaduto, dando prova del fatto che la storia può quanto e anche più della finzione narrativa. A questo punto, però, la macchina della folla è rimessa in moto, al pari di com'era già accaduto con la rivolta del pane:

La città già agitata ne fu sottosopra: i padroni delle case, con paglia accesa, abbruciacchiavano gli spazi unti; i passeggiere si fermavano, guardavano, inorridivano, fremevano. I forestieri, sospetti per questo solo, e che allora si conoscevan facilmente al vestiario, venivano arrestati nelle strade dal popolo, e condotti alla giustizia. Si fecero interrogatori, esami d'arrestati, d'arrestatori, di testimoni; non si trovò reo nessuno: le menti erano ancor capaci di dubitare, d'esaminare, d'intendere.¹⁴⁸

Si ripetono, qui e altrove, i *topoi* (o, per meglio dire, gli atteggiamenti comuni a ogni epoca) che occorrono in casi simili, a partire dalla diffidenza per l'altro – in particolar modo per lo straniero, riconoscibile dal vestiario – e dalla necessità di un colpevole, di un capro espiatorio volto a riportare a quote più umane e comprensibili l'insensatezza di una pandemia. Ma se, nell'attesa di spiegazioni razionali, la città è *agitata*, il tentativo di ripararvi attraverso una religiosità scarna di fede (o comunque di razionalità), è possibilmente peggiore. Dopo lungo tempo, tra le illustrazioni che accompagnano il testo, ritroviamo una scena di piazza, dove Gonin raffigura la processione organizzata da un Federigo quanto mai cedevole di fronte al *furor populi* (non certo diverso era stato l'atteggiamento dei medici di fronte alla *vox populi* che negava la peste): al centro le spoglie di san Carlo, attorno tutta la gente che va a disporsi secondo un preciso ordine, riflesso dell'ordine sociale e del tessuto cittadino, e che vede ai due estremi il *popolo misto*.

¹⁴⁷ Sulla ricostruzione documentale delle vicende della peste, ancora oggi è utile strumento il classico F. Nicolini, *Peste e untori. Nei "Promessi sposi" e nella realtà storica*, Laterza, Bari 1937. Ma su questo aspetto si veda il recentissimo A. Manzoni, *La peste a Milano*, prefazione di Piero Gibellini, commento di Mino Martinazzoli, Morcelliana, Brescia 2020.

¹⁴⁸ Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 919-920.

Tutta la strada era parata a festa; i ricchi avevan cavate fuori le suppellettili piú preziose; le facciate delle case povere erano state ornate da de' vicini benestanti, o a pubbliche spese; dove in luogo di parati, dove sopra i parati, c'eran de' rami fronzuti; da ogni parte pendevano quadri, iscrizioni, imprese; su' davanzali delle finestre stavano in mostra vasi, anticaglie, rarità diverse; per tutto lumi. A molte di quelle finestre, infermi sequestrati guardavan la processione, e l'accompagnavano con le loro preci. L'altre strade, mute, deserte; se non che alcuni, pur dalle finestre, tendevan l'orecchio al ronzío vagabondo; altri, e tra questi si videro fin delle monache, eran saliti sui tetti, se di lí potessero veder da lontano quella cassa, il corteggio, qualche cosa.

La processione passò per tutti i quartieri della città: a ognuno di que' crocicchi, o piazzette, dove le strade principali sboccan ne' borghi, e che allora serbavano l'antico nome di carrobi, ora rimasto a uno solo, si faceva una fermata, posando la cassa accanto alla croce che in ognuno era stata eretta da san Carlo, nella peste antecedente, e delle quali alcune sono tuttavia in piedi: di maniera che si tornò in duomo un pezzo dopo il mezzogiorno.¹⁴⁹

Ecco che la soluzione passa anche e soprattutto attraverso la riappropriazione degli spazi urbani: ciò che in precedenza era stato unto e infettato, ora si imbelletta attraverso quanto di piú prezioso e decorante si può mettere in mostra, senza nessuna distinzione di ceto sociale. A questo mascheramento della realtà, si aggiunge l'altro tentativo di dominare la città, quello della processione. Il percorso di quest'ultima, che la regia manzoniana segue passo dopo passo, incomincia dal centro per poi abbracciare progressivamente l'architettura cittadina, in un tentativo di dominare tutto il tessuto urbano («passò per tutti i quartieri della città»), anche attraverso il recinto ideale imposto dalle fermate presso le croci erette da San Carlo durante la peste del secolo precedente: nel frattempo, lo spazio privato è compresso e ogni cosa viene attratta al di fuori, come dimostrano gli infermi sequestrati e le persone sui tetti, sui quali si ferma e si dissolve la “cinepresa” di Manzoni. E questa riappropriazione spaziale avviene su un duplice fronte, sia quello meramente materiale, nel tentativo di cancellare o di mascherare le unzioni, sia, specialmente in condizioni pandemica, su quello religioso-spirituale se, come ricorda Massimo Leone

¹⁴⁹ Ivi, p. 933-934.

questi rituali [le processioni] riescono a congregare diverse agentività individuali, aiutandole così a obliare la frontiera fra l'ambiente sacro del luogo di culto e quello profano che lo circonda. Di conseguenza, nelle processioni religiose i soggetti esperiscono un allargamento dell'ambiente del sacro che li incoraggia a credere nella sua onnipresenza, nella credenza rassicurante che la loro intera esistenza ha luogo (letteralmente e metaforicamente) sotto la protezione della trascendenza.¹⁵⁰

Prima di chiudere con la *Storia della Colonna infame*, ultima tappa del nostro percorso manzoniano – di necessità esclusivamente incentrato sul romanzo, del quale l'*Appendice storica che* chiameremo in causa è parte integrante e, in fondo, come ci ricorda Matteo Palumbo, “ultimo capitolo” dei *Promessi sposi*¹⁵¹ –, potrebbe essere utile fare il punto su un percorso che abbiamo aperto seguendo Renzo nelle sue peregrinazioni, ma che avevamo già incrociato in apertura con Fra' Cristoforo: la rappresentazione estetica della natura – concetto nel nostro caso sovrapponibile, anche se in generale non completamente, alla campagna – come *locus horridus*, a volte riflesso ed effetto di una psiche in crisi, come nella fuga di Renzo verso l'Adda, altre volte sintomo della situazione storica. Nel capitolo XXXIII, Renzo torna al proprio paese e, con un sentimento di forte angoscia, si rende conto che tutto è stato distrutto e che vi regna *un silenzio di morte*, laddove anche la vita è stata irreparabilmente danneggiata attraverso il disvelamento delle tare personali dei singoli, come nel caso di Tonio e Don Abbondio. Anche qui Renzo, come poco dopo la rivolta, si imbatte in uno scenario post catastrofico, che non ha risparmiato nulla. Anticipato da una breve descrizione nel capitolo XXX¹⁵², la lunga descrizione su cui Manzoni indugia consapevolmente («Ma questo [Renzo] non si curava

¹⁵⁰ M. Leone, *Lo spazio d'esperienza delle processioni religiose*, in “Lexia. Rivista di semiotica”, 9-10, dicembre 2011, pp. 357-396.

¹⁵¹ Si veda M. Palumbo, *La Storia della Colonna infame ovvero l'ultimo capitolo dei Promessi sposi*, in Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., pp. 1257-1262. Ad una conclusione di continuità si arriva anche in P. Frare, *Leggere I promessi sposi*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 45-47.

¹⁵² Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 890-891: «Dopo un'altra po' di strada, cominciarono i nostri viaggiatori a veder co' loro occhi qualche cosa di quello che avevan tanto sentito descrivere: vigne spogliate, non come dalla vendemmia, ma come dalla grandine e dalla bufera che fossero venute in compagnia: tralci a terra, sfrondati e scompigliati; strappati i pali, calpestato il terreno, e sparso di schegge, di foglie, di sterpi; schiantati, scapezzati gli alberi; sforacchiate le siepi; i cancelli portati via»

d'entrare in una tal vigna; e forse non istette tanto a guardarla, quanto noi a farne questo po' di schizzo»):

E andando, passò davanti alla sua vigna; e già dal di fuori poté subito argomentare in che stato la fosse. [...] Si vedevano però ancora i vestigi dell'antica coltura: giovani tralci, in righe spezzate, ma che pure segnavano la traccia de' filari desolati; qua e là, rimessiticci o getti di gelsi, di fichi, di peschi, di ciliegi, di susini; ma anche questo si vedeva sparso, soffogato, in mezzo a una nuova, varia e fitta generazione, nata e cresciuta senza l'aiuto della man dell'uomo. Era una marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne, di farinelli, d'avena salvatiche, d'amaranti verdi, di radicchiette, d'acetoselle, di panicastrelle e d'altrettali piante; di quelle, voglio dire, di cui il contadino d'ogni paese ha fatto una gran classe a modo suo, denominandole erbacce, o qualcosa di simile. [...] Il rovo era per tutto; andava da una pianta all'altra, saliva, scendeva, ripiegava i rami o gli stendeva, secondo gli riuscisse; e, attraversato davanti al limitare stesso, pareva che fosse lí per contrastare il passo, anche al padrone.¹⁵³

Il brano, che meriterebbe di essere letto per intero, è troppo lungo per essere riportato qui. Ad ogni modo, alcuni elementi si possono cogliere già da questo pezzo. L'operazione di distruzione operata dalla morte è crudele al punto che, come era avvenuto per il cadavere di San Carlo, spogliato nell'ultima redazione della macabra descrizione precedente, nelle cui «forme mutilate e scomposte, si poteva ancora distinguere qualche vestigio dell'antico semblante»¹⁵⁴, anche qui si possono intravedere, con disperazione anche maggiore, *i vestigi dell'antica coltura*. Accanto ad esso, tutta una serie di sostantivi (*rimessiticci, getti, marmaglia, guazzabuglio, confusione, vilucchioni*) che rimandano al ribaltamento dell'idea del giardino settecentesco¹⁵⁵, nel quale ora si scopre il lato aggressivo e imprevedibile della natura, soprattutto se la generazione delle piante infestanti presenti nella vigna è «nata e cresciuta senza l'aiuto della man dell'uomo» (e il sospetto è che, in qualche modo, la generazione cui qui si fa riferimento sia anche quella dell'uomo moderno, piegato dalle avversità e, in qualche modo, privo di guida). Oltre che inospitale,

¹⁵³ Ivi, pp. 976-978.

¹⁵⁴ Ivi, p. 932.

¹⁵⁵ Si veda il commento di De Cristofaro *ad loc.* in Ivi, p. 976-977.

infine, la natura si fa anche impenetrabile, con suoi rovi a impedire l'entrata *anche al padrone*, confermando quell'«antico vincolo con l'ingresso vietato, oltre che con la morte» di certi paesaggi di cui parla Francesco Orlando nel suo saggio sugli oggetti desueti¹⁵⁶, e dei quali qui, come altrove, Manzoni ci dà una prova non indifferente.

3) Se la città condanna: spazio, potere e repressione nella *Storia della Colonna infame*

Giungiamo al terzo e ultimo tempo di questa lettura con la *Storia della Colonna infame*. Qui, a differenza dei *Promessi sposi*, lo spazio è declinato unicamente nel contesto urbano, anzi, con esso si apre:

Ai giudici che, in Milano, nel 1630, condannarono a supplizi atrocissimi alcuni accusati d'aver propagata la peste con certi ritrovati sciocchi non men che orribili, parve d'aver fatto una cosa talmente degna di memoria, che, nella sentenza medesima, dopo aver decretata, in aggiunta de' supplizi, la demolizion della casa d'uno di quegli sventurati, decretaron di più, che in quello spazio s'innalzasse una colonna, la quale dovesse chiamarsi infame, con un'iscrizione che tramandasse ai posterì la notizia dell'attentato e della pena. E in ciò non s'ingannarono: quel giudizio fu veramente memorabile.¹⁵⁷

La modificazione dello spazio pubblico attraverso la violazione e la distruzione dello spazio privato è, in effetti, il punto da cui scaturiscono le successive ricostruzioni e osservazioni di Manzoni. Com'è noto, dopo la condanna, fu ordinata la distruzione della casa di Giangiacomo Mora e, al suo posto, venne eretta una colonna, detta appunto

¹⁵⁶ Cfr., F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015 [1ª ed. 1993].

¹⁵⁷ I brani della *Storia della Colonna infame* saranno tutti tratti da A. Manzoni, *Storia della Colonna infame*, Saggio introduttivo, apparati e note a cura di L. Weber, Edizioni ETS, Pisa 2009. D'ora in avanti, quando sarà citata l'opera, sarà segnata col nome del curatore seguito dall'indicazione della pagina (Weber, ...).

‘infame’ e rappresentata da Gonin nel frontespizio¹⁵⁸, distrutta successivamente nel 1778 (e, si badi, di notte). In quel medesimo spazio, qualche anno dopo (1803), fu edificata un’altra casa. Già da questa stratificazione e modificazione della *facies* urbana si può notare la complessità della città e delle forme di violenza – dalla distruzione all’oblio – esercitate dai e nei suoi spazi. L’importanza della verità storica emerge qui anche dalla volontà manzoniana di generare una sovrapposizione il quanto più possibile esatta tra lo spazio descritto e il suo referente reale; lo notiamo nella rapida sequenza delle tre illustrazioni che chiudono l’*Introduzione* e aprono il primo capitolo, «dal campo lunghissimo, che inquadra sul fondo un ‘cavalcavia’, al piano americano dello stesso cavalcavia a cui è affacciata Caterina Rosa [...] all’inquadrature dell’omino»¹⁵⁹ che sarà accusato dalla donna. Tutta la geografia manzoniana presente nella *Colonna* è esatta e non lascia spazio a interpretazioni, come accadeva, soprattutto nei contesti di campagna, nel romanzo; in virtù di questa precisa scelta, e dovendo dar conto del punto di origine di quanto sarebbe accaduto, Manzoni ci informa del fatto che Caterina Rosa si trovava, «per disgrazia, a una finestra d’un cavalcavia che allora c’era sul principio di via della Vetra de’ Cittadini¹⁶⁰, dalla parte che mette al corso di porta Ticinese (quasi dirimpetto alle colonne di san Lorenzo)»¹⁶¹. Affacciata sulla stessa strada c’è un’altra donna, Ottavia Bono. Da qui parte la macchina del fango messa in moto dal *sospetto pazzo della prima*, che deforma la città, già trasformata in un campo militare in cui qualsiasi finestra può essere una torre di vedetta e qualsiasi persona trasformarsi in sentinella, allarmare la popolazione e, sulla scia dell’indifferenza e della paura generate dai contesti pandemici, essere creduta senza bisogno di troppe prove: inizia un perverso gioco, condotto tra le vie della città, nel quale la caccia di un colpevole è senza sosta. In una Milano completamente capovolta dalla peste, che ha rovesciato persino le regole basilari della convivenza

¹⁵⁸ Giancarlo Alfano, in virtù della modificazione del paesaggio urbano attorno alla casa di Mora, afferma che «l’immagine di Gonin non è dunque soltanto frutto di un’operazione archeologica che recupera un luogo milanese ormai scomparso; essa è la più chiara espressione di un progetto: portare alla luce la verità della storia e degli uomini». Cfr., Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 1120.

¹⁵⁹ Ancora una volta Alfano, in Manzoni, *I promessi sposi*, op. cit., p. 1131.

¹⁶⁰ «Oggi si chiama via Gian Giacomo Mora, in memoria dell’infelice barbiere e della sua bottega» (Weber, 99)

¹⁶¹ La menzione dei luoghi sarà ripetuta più volte all’interno dell’opera (p.e.: quando Piazza accusa Mora), permettendo ai personaggi di ripercorrere con la mente il posto dove tutto è iniziato, quasi a voler andare in cerca di colpe, da parte dei giudici per confermare una condanna in fondo già decisa; da parte degli accusati per trovare una giustificazione all’insensatezza del male.

sociale, il potere è in balia del popolo – lo avevamo già visto anche nel caso della processione in onore di San Carlo – e, da esso sollecitato e avallato, può esercitare la forma più crudele di giustizia:

È che non cercavano una verità, ma volevano una confessione: non sapendo quanto vantaggio avrebbero avuto nell'esame del fatto supposto, volevano venir presto al dolore, che dava loro un vantaggio pronto e sicuro: avevan furia. Tutto Milano sapeva (è il vocabolo usato in casi simili) che Guglielmo Piazza aveva unti i muri, gli usci, gli anditi di via della Vetra; e loro che l'avevan nelle mani, non l'avrebbero fatto confessar subito a lui!¹⁶²

Ancora una volta la *vox populi*, che Manzoni aveva già interrogato precedentemente e che ora è *cognitio populi*, agisce da tribunale che non ha i mezzi per condannare, nonostante abbia già emesso la propria sentenza, e delega il secondo atto del processo contro i presunti colpevoli all'istituzione, che asseconda quella voce la quale si chiude sulla *climax* discendente dei *muri*, degli *usci* e degli *anditi*.

Quell'infernale sentenza portava che, messi sur un carro, fossero condotti al luogo del supplizio; tanagliati con ferro rovente, per la strada; tagliata loro la mano destra, davanti alla bottega del Mora; spezzate l'ossa con la rota, e in quella intrecciati vivi, e alzati da terra; dopo sei ore, scannati; bruciati i cadaveri, e le ceneri buttate nel fiume; demolita la casa del Mora; sullo spazio di quella, eretta una colonna che si chiamasse infame; proibito in perpetuo di rifabbricare in quel luogo. E se qualcosa potesse accrescer l'orrore, lo sdegno, la compassione, sarebbe il veder que' disgraziati, dopo l'intimazione d'una tal sentenza, confermare, anzi allargare le loro confessioni, e per la forza delle cagioni medesime che gliele avevano estorte.¹⁶³

Ultimo atroce spettacolo prima dell'erezione della colonna: la città si fa teatro dell'esemplarità della pena inflitta ai due innocenti. Come capita nel romanzo, anche stavolta le immagini possono più che il testo, come nell'illustrazione di Gonin che mostra

¹⁶² Weber, pp. 31-32.

¹⁶³ Weber, pp. 73-74.

il Mora e il Piazza che sono portati in carro al supplizio. In conclusione, Manzoni riporta alcuni versi sciolti di Parini:

Quando, tra vili case e in mezzo a poche
Rovine, i' vidi ignobil piazza aprirsi.
Quivi romita una colonna sorge
In fra l'erbe infeconde e i sassi e il lezzo,
Ov'uom mai non penetra, però ch'indi
Genio propizio all'insubre cittade
Ognun remove, alto gridando: lungi,
O buoni cittadin, lungi, che il suolo
Miserabile infame non v'infetti.¹⁶⁴

L'interpretazione del brano è controversa. Esso risale agli anni 1755-1760 e viene recitato da Parini all'Accademia dei Trasformati. Ci giunge per merito di Domenico Balestrieri in nota all'ottava 70 del canto VIII della sua traduzione in milanese della *Gerusalemme liberata*. Si tratta, per l'appunto, di un inserimento non facile da intendere, anche perché decontestualizzato al punto che, Manzoni, equivocando l'ironia di Parini, pensò che anche il poeta lombardo avesse reiterato l'ingiusta accusa nei confronti dei due condannati¹⁶⁵. Come che sia, il brano di Parini ci interessa perché contiene in sé tutti gli elementi, dall'architettura allo spazio pubblico alla città ai cittadini, che vanno a comporre lo spazio urbano, chiaramente ora descritto al pari, nemmeno a dirlo, di un *locus horridus*.

¹⁶⁴ Weber, p. 91.

¹⁶⁵ Su questo si veda Weber, p. 124-125.

**Quando le persone fanno i luoghi: la costruzione dello spazio nelle *Confessioni*
d'un italiano**

Verso la fine del 1858, Carlo Cattaneo sottolineava la necessità di considerare la città *come principio ideale delle storie italiane*, secondo il titolo di un suo saggio apparso a puntate sul «Il Crepuscolo» proprio quell'anno. E lo fa spingendosi

fino al punto di dire che la città sia l'unico principio per cui possano i trenta secoli delle storie italiane ridursi a esposizione evidente e continua. Senza questo filo ideale, la memoria si smarrisce nel labirinto delle conquiste, delle fazioni, delle guerre civili e nell'assidua composizione e scomposizione degli stati; la ragione non può veder lume in una rapida alternativa di potenza e debolezza, di virtù e corruttela, di senno e imbecillità, d'eleganza e barbarie, d'opulenza e desolazione; e l'animo ricade contristato e oppresso dal sentimento d'una tetra fatalità.¹⁶⁶

Mentre l'intellettuale milanese scriveva queste righe celebrando la realtà urbana italiana e il suo influsso sulle campagne della penisola, nello stesso anno si chiudeva l'autobiografia di chi, come Carlo Altoviti, testimone delle vicende che avevano portato

¹⁶⁶ C. Cattaneo, *La città considerata come principio ideale delle storie italiane*, "Crepuscolo", 17 ottobre 1858, n. 42, p. 657. I fascicoli che completano lo scritto sono i nn. 44, 50, 52 del 31 ottobre, 12 e 16 dicembre 1858, pp. 689-693, 785-790, 817-821.

all'Unità, quelle città le aveva attraversate e conosciute. Anche se, si sa, il capolavoro nieviano avrebbe dovuto attendere fino al 1867 per essere pubblicato. Se per Manzoni, come abbiamo visto, la complessa geografia del romanzo si riduce, in fondo, alla città di Milano e alle sue province circostanti – e, del resto, sarebbe stato difficile per un *viator*, per un camminatore come Renzo, formarsi in spazi più lunghi in un tempo relativamente breve come è quello dei *Promessi sposi* –, con Nievo, invece, in quel passaggio cruciale, per usare la lettura di Mengaldo, dalla “storia documentata” dell'autore milanese alla “storia testimoniata”¹⁶⁷ dello scrittore che dà vita a Carlo Altoviti, la faccenda si complica e, nel romanzo, rientrano le vicende di una vita intera, vissuta attraversando le numerose geografie di un'Italia che sta per nascere e tanto importante nella storia delle patrie lettere da far dire a Calvino che «lo slancio del Risorgimento italiano ha avuto in letteratura una sola eco veramente poetica»¹⁶⁸, le *Confessioni*, per l'appunto. Ed è proprio questa varietà di esperienze e di luoghi dove consumarle che fa dire a Bruno Falchetto che

Le *Confessioni* sono tutt'altro che un romanzo a scena fissa. Lo spazio dell'azione muta di frequente, seguendo gli spostamenti del protagonista attraverso una lunga serie di paesi e città: prima tutti interni al territorio della Repubblica Veneziana (Fratta, Portogruaro, Padova, Venezia), poi a lungo fuori da quei confini, quasi tracciando la geografia ideale di un'Italia unita: da Milano a Roma e Napoli, e poi a Ferrara, Bologna, ancora Milano e infine di nuovo Venezia. Quindi, dopo una nuova avventura napoletana e il soggiorno londinese (che segna il punto di massimo allontanamento), il definitivo ritorno nel Veneto, contrassegnato da un progressivo ritrarsi ai margini che è nello stesso tempo ritorno all'origine. Si tratta di un alternarsi di luoghi che procede con un ritmo incostante, con bruschi cambi di velocità.¹⁶⁹

Già da questa carrellata di luoghi, perlopiù a vocazione urbana, ma non solo, è evidente che ci troviamo di fronte a una situazione decisamente più complessa. E di complessità conviene parlare perché ciò non avviene solo al livello della quantità e della

¹⁶⁷ P. V. Mengaldo, *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Esedra, Padova 2011, p. 165.

¹⁶⁸ I. Calvino, *Natura e storia del romanzo*, in “Una pietra sopra”, ora in *Id., Saggi.1945-1985*, I, Mondadori, Milano 1995, p. 41.

¹⁶⁹ B. Falchetto, *L'esemplarità imperfetta. Le «Confessioni» di Ippolito Nievo*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 75-76.

disomogeneità di luoghi che il protagonista – e, in fondo, tutti i personaggi – attraversano, ma anche perché questa varietà si riflette nelle modalità di rappresentazione (o, perché no?, di omissione) e nelle tecniche espressive utilizzate: e questo non sorprende, poiché parliamo di uno scrittore che, nella finzione della propria opera, per richiamare ancora una volta la distinzione operata da Mengaldo, sta viaggiando a ritroso nella memoria del proprio personaggio¹⁷⁰, la quale a propria volta è inaffidabile, dimentica, tralascia, rimuove e seleziona, oscillando costantemente tra i contesti urbani, gli spazi rurali e i paesaggi a metà strada che si incontrano negli ambienti friulani e veneti. Del resto, che la geografia abbia un rilievo di non poco conto in Nievo, è testimoniato già dall'*incipit*¹⁷¹, in cui, con riferimento alla nascita, più importante del quando è il dove: *veneziano*. Chiaramente il riferimento è all'allora Repubblica Veneziana e sicuramente la necessità di utilizzare l'aggettivo e non il toponimo ha una valenza spiccatamente politica, soprattutto se posto in contrasto con quell'*italiano* che andrà a connotarne la morte, però resta comunque indicativo di un attaccamento, anche emotivo, ai luoghi¹⁷².

1) Ricordi d'infanzia

Tuttavia, chi cercasse nel romanzo pause che sacrificano la narrazione alla pura descrizione, che permettano di descrivere l'ambiente, di soffermarsi su di esso, di capire

¹⁷⁰ Del resto, il protagonista stesso è pienamente cosciente della funzione della memoria, che registra numerosissime occorrenze nel testo: «Memoria, memoria, che sei tu mai! Tormento, ristoro e tirannia nostra, tu divori i nostri giorni ora per ora, minuto per minuto e ce li rendi poi rinchiusi in un punto, come in un simbolo dell'eternità! Tutto ci togli, tutto ci ridoni; tutto distruggi, tutto conservi; parli di morte ai vivi e di vita ai sepolti! Oh la memoria dell'umanità è il sole della sapienza, è la fede della giustizia, è lo spettro dell'immortalità, è l'immagine terrena e finita del Dio che non ha fine, e che è dappertutto». I. Nievo, *Confessioni di un italiano*, Feltrinelli, Milano 2020, p. 257. Tutte i brani delle *Confessioni* saranno tratti da questa edizione e citati nel modo seguente: *Confessioni*, numero di pagina.

¹⁷¹ *Confessioni*, p. 9: «Io nacqui *veneziano* ai 18 ottobre del 1775, giorno dell'evangelista san Luca; e morirò per la grazia di Dio *italiano* quando lo vorrà quella Provvidenza che governa misteriosamente il mondo» (corsivo mio).

¹⁷² Per una panoramica generale, S. Segatori, *'Io nacqui Veneziano... e morirò per la grazia di Dio Italiano'*. *Centri e periferie nella narrativa di Ippolito Nievo*, in *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 27(1), pp. 30–37 e S. Onorii, *I luoghi de Le confessioni d'un italiano di Ippolito Nievo*, in «Geostorie», anno XXV, n. 2-3, 2017, pp. 137-150.

fino a che punto esso interagisca con i personaggi, resterebbe deluso. E non perché esse siano del tutto assenti, ma fondamentalmente per il fatto che, come ricorda ancora Falchetto, «la narrativa nievana è innanzi tutto una narrativa di persone»¹⁷³. Le cose, ovviamente, sono più complesse e bisogna tenere in debito conto anche quali paesaggi si prestano alla contemplazione da parte di un personaggio sempre in movimento e, di conseguenza, alla descrizione; in ciò hanno parte non indifferente i contesti di provincia. Del resto, il romanzo si configura come punto di convergenza della tradizione ‘campagnuola’¹⁷⁴, da *Il Conte pecorajo* al *Novelliere campagnuolo*, e della rappresentazione della città – in particolare Venezia, che ha tanta parte in *Angelo di bontà*, senza tuttavia dimenticare che

Il presupposto ideologico che sostiene l'idea nievana di paesaggio è animato dalla coesistenza di due. opposti registri: uno sublime, di indubbia derivazione romantica, e l'altro familiare, legato alla modesta quotidianità della vita nei campi; è il consueto antagonismo tra paesaggio naturale e paesaggio antropizzato o, per meglio dire, trasformato e ingentilito dal costante e duro lavoro umano.¹⁷⁵

A questa difficoltà di non poco conto possiamo tuttavia far fronte tenendo presente cos'è e come si forma l'«effetto di spazio». Figlio del più noto «effetto di realtà» barthesiano e delle sue varianti all'interno della semiotica francese (Greimas; Bertrand), esso, includendo il primo, si va però a configurare, scrive Sandra Cavicchioli, anche come «un

¹⁷³ Falchetto, *L'esemplarità perfetta*, op. cit., p. 77.

¹⁷⁴ Su detta tradizione vedi G. Maffei, *Nievo*, Salerno Editrice, Roma 2021, pp. 107-133. Datato, ma ancora utile per i legami tracciati con il più ampio contesto europeo e per l'affondo su figure coeve a Nievo, Piero de Tommaso, *Il racconto campagnolo nell'Ottocento italiano*, Longo Editore, Ravenna 1982. Andando più nello specifico rispetto al nostro tema, si vedano i contributi offerti in Mariarosa Santiloni (a cura di), *Luoghi e paesaggi nelle opere minori del Nievo*, Atti del Convegno Nazionale di Studi su Ippolito Nievo, Fossalta di Portogruaro, 24 settembre 2022, Franco Cesati Editore, Firenze 2023.

¹⁷⁵ F. Vallerani, *Tematiche rusticali e trasformazioni agrarie. Ippolito Nievo e le campagne del basso Friuli*, in *Ce fastu?*, 1994, n. 1, Vol. 70, p. 46.

effetto di volume, un effetto di località globale»¹⁷⁶. Rifacendosi al magistero di Merleau-Ponty, la studiosa afferma che:

Ogni azione che metta insieme occhio e mano presuppone la profondità come sfondo in cui i nostri progetti hanno luogo. Ma prima ancora dell'azione, prima ancora dell'evento motorio, la semplice visione contiene un sapere sul movimento, e quindi sulla relazione e sulla distanza tra me e gli oggetti.

Tradotto in termini testuali, è come dire che, per ottimizzare l'efficacia dello spazio, ottenere un effetto di profondità è centrale. Profondità intesa sia come co-appartenenza del soggetto al mondo, in cui il primo direzionandosi e orientandosi rispetto al secondo libera appunto degli effetti di spazialità – può trattarsi di movimenti veri e propri, ma anche della semplice dinamica dello sguardo, di focalizzazioni – sia come spazio relazionale in cui le cose sono disposte in reciproco posizionamento, agganciate tra loro da movimenti interni a un medesimo campo visivo, o semplicemente in tensione. Quello spazio che sempre Merleau-Ponty suggeriva di intendere come il mezzo universale di connessione delle cose.

Da un lato, si tratterà di mettere in scena dei processi avviati da un soggetto che tramite le sue azioni e i suoi movimenti evidenzia lo spazio come luogo della profondità; dall'altro, la stessa convivenza, all'interno di un medesimo campo visivo, di più oggetti, ci restituirà quello spazio come luogo articolato di connessioni, che liberano appunto un effetto di abitabilità e percorribilità e, ancora una volta, di profondità.¹⁷⁷

Ma veniamo al testo. Così nel primo capitolo:

Io vissi i miei primi anni nel castello di Fratta, il quale adesso è nulla più d'un mucchio di rovine donde i contadini traggono a lor grado sassi e rottami per le fonde dei gelsi; ma l'era a quei tempi un gran caseggiato con torri e torricelle, un gran ponte levatoio scassinato dalla vecchiaia e i più bei finestroni gotici che si potessero vedere tra il Lemene e il Tagliamento. [...] Il castello stava sicuro a meraviglia tra

¹⁷⁶ S. Cavicchioli, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in F. Sorrentino, *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma 2010, p. 24.

¹⁷⁷ Ivi, p. 25.

profondissimi fossati dove pascevano le pecore quando non vi cantavano le rane; ma l'edera temporeggiatrice era venuta investendolo per le sue strade coperte; e spunta di qua e inerpicata di là, avea finito col fargli addosso tali paramenti d'arabeschi e festoni che non si discerneva più il colore rossigno delle muraglie di cotto.¹⁷⁸

Il brano, che rappresenta la prima descrizione d'ambiente del romanzo, è già l'esempio di un'oscillazione tra memoria e presente, tra ciò che era e ciò che, col tempo, è diventato¹⁷⁹. E già a partire da questo momento troviamo l'elemento che accompagnerà le peregrinazioni e i cambiamenti di Carlo, e, come già ci annuncia il brano, lo ritroveremo alla fine del romanzo per ricongiungere passato e presente e, allo stesso tempo, segnare una distanza incolmabile tra due mondi completamente differenti.

Come abbiamo già visto nei casi precedenti – non solo letterari, ma anche biografici, con Leopardi – senza situazioni di disagio e insofferenza non c'è movimento e, di conseguenza, nemmeno narrazione. Allo stesso modo, lo spazio destinato al protagonista si restringe al crescere di quest'ultimo, il quale ci racconta che:

Intanto si diventava grandicelli, e i temperamenti si profilavano meglio, e i capricci prendevano già figura di passioni, e la mente si destava a ragionarvi sopra. Già l'orizzonte de' miei desiderii s'era allargato, poiché la cucina, il cortile, la fienaja, il ponte, e la piazza non mi tenevano più vece d'universo. Io volevo vedere cosa c'era più in là, e abbandonato a me stesso, ogni passo che arrischiava fuori della solita

¹⁷⁸ *Confessioni*, p. 11-12. Il Castello e il ricordo che il protagonista serba di esso attraversano tutta l'opera, tant'è che «il vecchio rudere è un moderno castello di Atlante tenuto su, anziché per l'incantesimo di un mago, in virtù dei ricordi di chi vi è cresciuto ed è legato ad esso da un sentimento ambivalente, perché la cadente “fabbrica” è al tempo stesso simbolo di un passato su cui la storia ha pronunciato il suo inappellabile giudizio (di qui l'ironia della descrizione) e spazio dell'anima», R. Turchi, *I ricordi d'infanzia di Carlo Altoviti*, in *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi: atti del Convegno internazionale di studi*, Macerata, 10-12 ottobre 2002, Quodlibet, Macerata 2004, p. 269. Si veda altresì la bella lettura che Francesco Orlando dà del Castello di Fratta in F. Orlando, *Infanzia memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pacini, Pisa 2007, pp. 226-227; il Castello è stato poi ripreso dallo studioso in Orlando, *Gli oggetti desueti*, op. cit., p. 293.

¹⁷⁹ Si veda Turchi, *I ricordi d'infanzia*, op. cit.

cerchia mi procurava quelle stesse gioie ch'ebbe a provar Colombo nella scoperta dell'America¹⁸⁰.

Questa la reazione alla scoperta del mondo:

La prima volta ch'io uscii dalla cucina¹⁸¹ di Fratta a spaziare nel mondo, questo mi parve bello fuor d'ogni misura. I confronti son sempre odiosi; ma io non potei allora tralasciare di farne, se non col cervello, almeno cogli occhi; e deggio anche confessare che tra la cucina di Fratta ed il mondo, io non esitai un momento nel dar la palma a quest'ultimo.¹⁸²

Questi embrionali tentativi di appropriazione dello spazio esterno da parte del protagonista appartengono tutti ai primi capitoli del romanzo, quelli che raccontano l'infanzia di Carlino (e, con lui, della Pisana), la quale, secondo Calvino, dà «luce e movimento all'intero libro delle *Confessioni d'un Italiano*»¹⁸³, trattandosi dell'interlocutrice esperienziale con la quale dialoga l'Altoviti adulto del resto del romanzo.

Ma cerchiamo di capire qualcosa in più. Durante il processo di occupazione della Repubblica Veneziana da parte delle truppe di Napoleone, un contingente di soldati devasta il Castello:

¹⁸⁰ *Confessioni*, p. 53.

¹⁸¹ Per l'importanza della cucina per il protagonista, si legga il seguente passo di *Confessioni*, p. 43-44: «Il cittadino ripensa con piacere ai passeggi pubblici dov'ebbe i suoi primi trastulli, io invece ho le mie prime memorie contornate dal fumo e dall'oscurità della cucina di Fratta. Là vidi e conobbi i primi uomini; là raccolsi e rimuginai i primi affetti, le prime doglianze, i primi giudizi. Onde avvenne che se la mia vita corse come quella degli altri uomini in vari paesi, in varie stanze, in diverse dimore, i miei sogni invece mi condussero quasi sempre a spaziare nelle cucine. È un ambiente poco poetico; lo so; ma io scrivo per dire la verità, e non per dilettere la gente con fantasie prettamente poetiche».

¹⁸² *Confessioni*, p. 83

¹⁸³ Calvino, *Natura e storia del romanzo*, op. cit., p. 41.

Peraltro le cascine deserte per le quali ebbi a passare e le tracce di disordine e di saccheggio che osservai in esse mi davano qualche pensiero e fecero sí che affrettassi il passo involontariamente, e che mano a mano che m'avvicinava a casa mi pentissi sempre piú di aver trascurato per tante ore la faccenda piú importante per la quale mi era mosso. Pur troppo i miei timori erano fondati. – A Fratta trovai letteralmente quello che si dice la casa del diavolo. Le case del villaggio abbandonate; frantumi di botti di carri di masserizie ammonticchiati qua e là; rimasugli di fuochi ancora fumanti; sulla piazza le tracce della piú gran gazzarra del mondo. Carnami mezzo crudi, mezzo arrostiti; vino versato a pozzanghere; sacchi di farina rovesciati, avanzi di stoviglie di piatti di bicchieri: e in mezzo a questo il bestiame sciolto dalle stalle che pascolava e nel chiaroscuro della notte imminente dava a quella scena l'apparenza d'una visione fantastica.¹⁸⁴

In questa descrizione entrano in gioco, invertiti al livello di cronologia del romanzo e uniti in un solo punto, due momenti già indagati da Manzoni: per la prima parte, che prepara l'amara scoperta della devastazione, si potrebbe chiamare in causa l'episodio di Renzo che passa davanti alla propria vigna, senza tuttavia soffermarsi, ma cogliendone la vista soltanto come presagio di ciò che avrebbe incontrato piú avanti; per la seconda, invece, il richiamo potrebbe bene adattarsi alla Milano manzoniana che segue la rivolta. A questa descrizione si possono affiancare altri momenti analoghi, come la rupe del Garda, teatro del suicidio di Aglaura¹⁸⁵ o la strage di turchi e albanesi a Molfetta¹⁸⁶: si

¹⁸⁴ *Confessioni*, pp. 339-340.

¹⁸⁵ *Confessioni*, p. 467: «Tutto ad un tratto dopo un'erta faticosa della via giunsi dov'essa radeva il sommo d'una rupe che impendeva precipitosa sul lago. La frana cadeva giù nera e cavernosa, sbiancata mestamente dalla luna in qualche nodo piú rilevato; di sotto l'acqua nereggiava profonda e silenziosa; il cielo vi si specchiava entro senza illuminarla, come succede sempre quando la luce non viene di traverso ma a piombo. Io mi fermai a contemplare quel tetro e solenne spettacolo che meriterebbe una descrizione finita da una penna piú maestra o temeraria della mia».

¹⁸⁶ *Confessioni*, p. 530: «Quanti ne incontrammo tanti furono tagliati a pezzi dalle nostre spade, calpestati dai cavalli, e fatti a brani dalla folla disperata che ci si ingrossava alle spalle. Sulla piazza ove si era già ritratto il maggior numero per riguadagnare le lance e buttarsi in mare, la carneficina fu piú lunga e piú terribile. Fu quella l'unica volta ch'io godetti barbaramente di veder il sangue dei miei simili spillar dalle vene, e i loro corpi sanguinosi ammucchiarsi boccheggianti e ferirsi l'un l'altro nelle convulsioni dell'agonia. La folla urlava frenetica e si saziava di sangue; già taluni piú arditi s'erano impadroniti delle lance; ogni scampo era intercetto; l'ultimo di quegli sciagurati venne ad infilzarsi da sé nella mia baionetta; e subito cento mani rabbiose mi contesero lo schifoso trofeo. Molfetta era salva».

tratta di descrizioni, nota ancora Falcetto, «dalla struttura lineare, pensate per suscitare un forte impatto emotivo sul lettore. Nievo adopera una tecnica semplice e diretta, lo dimostrano l'abbondanza aggettivale, il gravitare di tutti i particolari del quadro all'interno del medesimo campo semantico (disordine e distruzione; oscurità e tristezza; violenza e ferocia)»¹⁸⁷. Ora, poiché personaggi e ambienti vivono una relazione molto stretta tra loro e, solitamente, l'ambiente aderisce al personaggio o comunque viene a stabilirsi un'armonia tra i due, al punto che il primo passa sullo sfondo o è addirittura sostituito dal secondo, a questo punto forse sarebbe il caso di domandarsi se all'aumentare della dissonanza tra personaggio e ambiente non aumenti anche l'esigenza di descrivere quest'ultimo, come se, venendo meno la possibilità di un dominio psicologico dello spazio, si rendesse necessario il dominio su di esso attraverso la rappresentazione. Vediamo un altro esempio. Siamo nel capitolo undici, quando, come ci ricorda il breve riassunto che Nievo pone all'inizio di ogni capitolo, «cade la Repubblica di San Marco come il gigante di Nabucco» e la voce narrante si produce in una descrizione d'ambiente del genere:

Era una sera così bella così tiepida e serena che pareva fatta pei colloqui d'amore per le solinghe fantasie per le allegre serenate e nulla piú. Invece fra tanta calma di cielo e di terra, in un incanto sí poetico di vita e di primavera una gran repubblica si sfasciava, come un corpo marcio di scorbutico; moriva una gran regina di quattordici secoli, senza lagrime, senza dignità, senza funerali. I suoi figliuoli o dormivano indifferenti o tremavano di paura; essa, ombra vergognosa, vagolava pel Canal Grande in un fantastico bucintoro, e a poco a poco l'onda si alzava e bucintoro e fantasma scomparivano in quel liquido sepolcro. Fosse stato almeno cosí!... Invece quella morta larva rimase esposta per alcuni mesi, tronca e sfigurata, alle contumelie del mondo; il mare, l'antico sposo, rifiutò le sue ceneri.¹⁸⁸

E così continua, come un novello Rutilio Namaziano che guarda il tramonto storico di Roma, dopo aver chiamato in causa, a mo' di parallelismi, le modalità con cui sono caduti l'*Impero d'Occidente* e il *Sacro Romano Impero di Germania*. Si noteranno alcuni elementi comuni, anche stilistici, con il brano visto in precedenza – ma anche con gli altri

¹⁸⁷ Falcetto, *L'esemplarità imperfetta*, op. cit., p. 79.

¹⁸⁸ *Confessioni*, p. 373.

citati –, come la costante presenza di costruzioni a due membri o di *tricola*. Ma la cosa che ci interessa notare è che, anche in questo caso, la dissonanza tra ambiente e stato d'animo del personaggio produce una descrizione ambientale che, altrimenti, molto probabilmente non ci sarebbe stata.

2) La descrizione assente: lo spazio della città nelle *Confessioni*

Alla dimensione fanciullesca che abbiamo visto, cui corrisponde l'ambiente di Fratta e gli interni del Castello, fa da contraltare la realtà cittadina, che ha caratteri piuttosto differenti. Ci troviamo di fronte all'eroe «tiepido» di Nievo, come l'ha definito Laura Nay¹⁸⁹ rifacendosi alle parole del romanzo stesso, il quale, allo stesso modo in cui quasi mezzo secolo prima l'aveva incominciato l'eroe di Manzoni, deve iniziare il proprio viaggio di formazione, seguendo e al tempo stesso tradendo il modello manzoniano; un primo segnale, per esempio, è la 'tiepidezza' stessa di Altoviti, che, pur essendo orfano come Renzo, tuttavia si ritrova privo di punti di riferimento forti e credibili; o, ancora, il «patetico addio alla spensierata giovinezza» del capitolo dodicesimo, che è scopertamente 'parodia'¹⁹⁰ del celebre 'Addio ai monti'¹⁹¹. La dimensione urbana, nelle *Confessioni*, si configura come qualcosa di altamente problematico, dato che, osserva Falchetto, «la strategia di raffigurazione spaziale che Nievo sembra adottare con maggior frequenza è di tipo *funzionale-espressivo*»¹⁹² e dunque l'ambiente si riduce a una mera indicazione toponomastica utile solo al fine di localizzare l'azione. Qualsiasi tentativo di lettura del

¹⁸⁹ L. Nay, *Ippolito Nievo: le Confessioni di un «franc chasseur» della letteratura*, ArchetipoLibri, AperTO 2017, p. 15.

¹⁹⁰ Sulla complessità del termine, cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997, pp. 19-23. Ci aiuta nel classificarla così anche l'aggettivo «patetico» posto nel riassunto iniziale del capitolo.

¹⁹¹ Ma forse la differenza, oltre che nell'impianto narratologico delle due opere, è anche nel fatto che, dal punto di vista della costruzione del personaggio, Nievo 'controlla' meno Carlo di quanto Manzoni non faccia con Renzo. Ad ogni modo, quello dei rapporti che intercorrono tra Manzoni e Nievo è uno dei campi più indagati e vi faremo riferimento solo in alcuni specifici punti. La bibliografia è sterminata, ma, tra le altre letture, A. Zangrandi, *Manzoni, Nievo e il romanzo storico*, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, CLXXXVIII, 2019, pp. 97-112; R. Colombi, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Carocci, Roma 2022.

¹⁹² Falchetto, *L'esemplarità imperfetta*, op. cit., p. 79.

romanzo a partire dalle descrizioni d'ambiente ne uscirebbe frustrato; occorrerebbe a questo punto tornare alla riflessione di qualche rigo più su, ossia il fatto di trovarci di fronte a una narrativa di persone: si potrebbe provare allora a vedere come queste ultime costruiscono i luoghi e in che modo a questi ultimi danno senso. Non è oggetto del nostro discorso, ma, come anche nei *Promessi sposi*, sarebbe interessante un'analisi degli interni: Falchetto porta ad esempio la scena della gente di Fratta riunita per la messa del capitolo secondo, dando una interessante lettura di costruzione sociale dello spazio mostrando come «la topografia dell'ambiente riproduce i rapporti di potere che legano gli abitanti del castello. Le relazioni spaziali sono l'equivalente delle relazioni sociali»¹⁹³. Si potrebbe dunque indagare e vedere cosa succede con gli spazi urbani e con coloro che li occupano.

Siamo nel capitolo decimo e, dopo la morte della Contessa, Carlino va a Udine per chiedere conto della devastazione operata dalle truppe francesi nel Castello di Fratta:

Ad Udine trovai la solita confusione. Gli ospiti che comandavano, i padroni che ubbidivano. Le autorità veneziane senza forza senza dignità senza consiglio; il popolo e i signori del paese spartiti in diverse opinioni le une più strane e fallaci delle altre. Ma moltissimi che giorni prima aveano gridato evviva agli usseri d'Ungheria e ai dragoni di Boemia, plaudivano allora ai sanculotti di Parigi. Questo era il frutto della nullaggine politica di tanti secoli: non si credeva più di essere al mondo che per guardare; spettatori e non attori. Gli attori si fanno pagare, e chi sta in poltrona è giusto che compensi quelli che si muovono per lui.¹⁹⁴

Ad una promessa di rappresentazione spaziale (*la solita confusione*), subito Nievo scarta di lato e ci proietta nella Storia, permettendoci di capire che la confusione cui fa riferimento è politica: la costruzione spaziale avviene attraverso una categorizzazione al tempo stesso morale e sociale. La situazione è stravolta: da una parte ci sono i francesi (*gli ospiti che comandavano*), dall'altra i veneziani (*i padroni che ubbidivano*); a seguire, una divisione politica dei *padroni*, ripartiti, da una parte, in *autorità veneziane* che, con una *climax* discendente volta a sottolinearne l'inadeguatezza, vengono definiti *senza*

¹⁹³ Ivi, p. 81.

¹⁹⁴ *Confessioni*, p. 342-343.

forza senza dignità senza consiglio, e, dall'altra, popolo e signori, i quali si mostrano come bandiere al vento. Il ritratto di Udine, pertanto, è, come in altri casi, disponibile solo attraverso la situazione storica e attraverso le qualità politiche e morali di coloro che la vivono o, come nel caso della chiosa del brano che abbiamo scelto, la guardano vivere. Si tratta, come abbiamo detto, di un procedimento frequente, già a partire dall'unità minima, costruita per mezzo dell'uso dell'ipallage («Venezia tutta silenziosa e tremante aspettava sulla soglia del Palazzo la gran novella dell'ubbidienza o del rifiuto»¹⁹⁵), e che coinvolge, oltre all'esempio su Udine e la sua connotazione politico-morale, anche altre possibili forme di rappresentazione figurale della città, come lo stato d'animo, presente nell'esempio appena riportato, soprattutto se, come in questo caso, si tratta di Venezia¹⁹⁶.

3) Ancora una volta la folla

¹⁹⁵ Ivi, p. 368; corsivo mio.

¹⁹⁶ Si tratta, com'è noto, del contesto urbano più complesso per Nieveo e per la propria opera, per cui si vedano almeno i saggi di C. De Michelis (*La geografia di Nieveo*), S. Casini (*Le patrie di Nieveo. Venezia e l'Italia nel dibattito storiografico e nelle Confessioni*) e B. Falchetto (*Mondo, città, paesi. Geografia e letteratura nella narrativa nieviana*), tutti pubblicati in G. Grimaldi (a cura di), *Ippolito Nieveo e il Mantovano. Atti del convegno nazionale*, introduzione di P.V. Mengaldo, Venezia, Marsilio, 2001, rispettivamente alle pagine 27-38, 39-54 e 55-76. Ad ogni modo, nelle *Confessioni* (p. 194) abbiamo una interessante descrizione indiretta della città: «Portogruaro non era l'ultima fra quelle piccole città di terraferma nelle quali il tipo della Serenissima Dominante era copiato e ricalcato con ogni possibile fedeltà. Le case, grandi spaziose col triplice finestrone nel mezzo, s'allineavano ai due lati delle contrade, in maniera che soltanto l'acqua mancava per completare la somiglianza con Venezia. Un caffè ogni due usci, davanti a questo la solita tenda, e sotto dintorno a molti tavolini un discreto numero d'oziosi; leoni alati a bizzeffe sopra tutti gli edifici pubblici; donnicciuole e barcaiuoli in perpetuo cicaleccio per le calli e presso ai fruttivendoli; belle fanciulle al balcone dietro a gabbie di canarini o vasi di garofani e di basilico; su e giù per la podesteria e per la piazza toghe nere d'avvocati, lunghe code di nodari, e riveritissime zimarre di patrizi; quattro Schiavoni in mostra dinanzi le carceri; nel canale del Lemene puzzo d'acqua salsa, bestemmiar di paroni, e continuo rimescolarsi di burchi, d'ancore e di gomene; scampanio perpetuo delle chiese, e gran pompa di funzioni e di salmodie; madonnine di stucco con fiori festoni e festoncini ad ogni cantone; mamme bigotte inginocchiate col rosario; bionde figliuole occupate cogli amorosi dietro le porte; abati cogli occhi nelle fibbie delle scarpe e il tabarrino raccolto pudicamente sul ventre: nulla nulla insomma mancava a render somigliante al quadro la miniatura». Una fede imitativa che, come ci narra più avanti Nieveo, viene portata avanti dai cittadini di Portogruaro su tutti i livelli.

Un altro aspetto da mettere in rilievo, a maggior ragione perché, come abbiamo visto, sono principalmente le persone a fare i luoghi e a rappresentare gli spazi, è la questione della folla, che ricopre una parte non secondaria in un'opera che attraversa le vicende che portano all'Unità. Si prenda ad esempio la rivolta di Portogruaro:

A Portogruaro era a dir poco un parapiglia del diavolo; sfaccendati che gridavano; contadini a frotte che minacciavano; preti che persuadevano; birri che scantonavano, e in mezzo a tutto, al luogo del solito stendardo, un famoso albero della libertà, il primo ch'io m'abbia veduto, e che non mi fece anche un grande effetto in quei momenti e in quel sito. Tuttavia era giovine, era stato a Padova, era fuggito alle arti del padre Pendola, non adorava per nulla l'Inquisizione di Stato e quel vociare a piena gola come pareva e piaceva, mi parve di botto un bel progresso. – Mi persuadetti quasi che i soliti fannulloni fossero divenuti uomini d'Atene e di Sparta, e cercava nella folla taluno che al crocchio del Senatore soleva levar a cielo le legislazioni di Licurgo e di Dracone. Non ne vidi uno che l'era uno. Tutti quei gridatori erano gente nuova, usciti non si sapeva dove; gente a cui il giorno prima si avrebbe litigato il diritto di ragionare e allora imponevano legge con quattro sberrettate e quattro salti intorno a un palo di legno. Balzava da terra se non armata certo arrogante e presuntuosa una nuova potenza; lo spavento e la dappocaggine dei caduti faceva la sua forza; era il trionfo del Dio ignoto, il bacchanale dei liberti che senza saperlo si sentivano uomini.¹⁹⁷

Ancora una volta la dimensione spaziale è data non dalla descrizione, ma dal passare in rassegna coloro che sono sulla scena e che stavolta sono identificati attraverso il proprio mestiere (*sfaccendati; contadini; preti; birri*), al quale corrisponde l'azione che è propria di ciascuno in simili contesti (*gridavano; minacciavano; persuadevano; scantonavano*). Si avverte qui, con uno scarto significativo rispetto al modello manzoniano, una feroce ironia da parte del protagonista, capopopolo suo malgrado – come, da par suo, lo era stato Renzo –, che 'nobilita' una massa informe e incapace di alcunché e la porta, attraverso la storia, all'Antica Grecia, ad Atene e a Sparta, a Licurgo e Dracone, rappresentanti del diritto e implicitamente avversi alla dimensione caotica di una rivolta priva di direzione. A tal proposito, Stefano Brugnolo scrive:

¹⁹⁷ *Confessioni*, p. 328.

Questa gente è tutto fuorché una massa rivoluzionaria, è ancora una volta una «moltitudine sciolta» come dice Machiavelli e come dimostra la risposta che danno alla magniloquente domanda di Carlino: «vogliamo la libertà! ... Viva la libertà! ... pane, pane! ... Polenta, polenta! gridavano i contadini». È una risposta ingenua e "di pancia" ma, come nota Nievo, essa ha il pregio di unificare per un momento il popolo e di «mettere un pieno accordo fra i villani di campagna e mestieranti di città», e cioè di prefigurare un'alleanza di classe tra città e contado. D'altra parte in tutto l'episodio l'impreparazione di Carlino non ha solo una valenza aneddotica, bensì sta a significare la mancanza di dirigenti, e cioè di un'élite all'altezza della situazione.¹⁹⁸

Non dissimile alla precedente, anche se dai connotati più positivi, la rivolta di Milano:

Era il ventuno novembre; una folla immensa e festosa traboccava di contrada in contrada sul corso di Porta Orientale e di là fuori nel campo del Lazzaretto, battezzato novellamente pel campo della Federazione. Tuonavano le artiglierie, migliaia di bandiere tricolori sventolavano; era uno scampanio a festa, un gridare, un lanciar di cappelli, un agitarsi di fazzoletti di teste di braccia in quella calca allegra tumultuosa e non pertanto calma e dignitosa. Né io né l'Aglaura ebbimo cuore di fermarci in una camera mentre alla luce del sole, alla libera aria del cielo doveva inaugurarsi poco stante il governo stabile ed italiano della Repubblica Cisalpina. Posto giù il mio fagotto e senza ch'ella volesse deporre il travestimento virile ci mescolammo alla gente, contentissimi di esser giunti in tempo di quel solenne e memorabile spettacolo. Giunti al luogo dove l'Arcivescovo benediceva le bandiere fra l'altare di Dio e quello della patria, in mezzo ad un popolo innumerevole e fremente, dinanzi all'autorità popolare del nuovo governo, e alla gloriosa tutela di Bonaparte che assisteva in un seggio speciale, confesso anch'io che tutti gli scrupoli m'uscirono di capo. Quella era proprio la vita d'un popolo, e fossero stati Francesi o Turchi a risvegliarla, non ci trovava nulla a ridire. Quei volti quei petti quelle grida erano piene di entusiasmo e di fausti e grandi presagi: quella subita concordia di molte provincie divelte da varia soggezione straniera per comporre una sola

¹⁹⁸ Brugnolo, *Rivoluzioni e popolo*, op. cit., pp. 211-212. Sul tema si veda pure A. Matucci, *La folla nel romanzo storico italiano da Manzoni a Pirandello*, in *Laboratoire italien*, 4, 2003, pp. 15-36.

indipendenza una sola libertà, era incentivo alle immaginazioni di maggiori speranze.¹⁹⁹

Tralasciando le indicazioni geografiche iniziali di Porta Orientale e del Lazzaretto – e subito verrà in mente Manzoni –, notiamo qui un procedimento affine a quelli già illustrati per la folla e per gli ambienti urbani, anche se differente, volto a raggruppamenti che danno il senso di unità della folla e non l'indistinto e inefficace isolamento delle componenti della rivolta di Portogruaro. Ancora una volta tutti i procedimenti retorici che abbiamo già visto e, in particolare, l'*enumeratio* danno il senso dello spazio vissuto, della piazza, che è formata dalle azioni di una collettività la quale agisce in modo coerente e unitario. Tuttavia, gli esiti frustrati e la sensazione di immaturità politica sono evidenti anche in questo caso, come nel precedente. Ad ogni modo, «anche in questa occasione il volto dei componenti della folla è confinato nel buio del non detto, con una scelta che ben chiarisce la sostanziale ambivalenza dell'atteggiamento nieviano verso le classi umili, fatto insieme di distanza e simpatia»²⁰⁰. In questo caso, si noterà, l'«effetto di spazio» è dato anche dalle brevi indicazioni spaziali del protagonista, che rende perfettamente l'idea dei piani e della divisione dei ruoli all'interno di questo quadro di vita sociale (*ci mescolammo alla gente; fra l'altare di Dio e quello della patria; Bonaparte che assisteva in un seggio speciale*).

4) Lo spazio alternativo delle *Confessioni*: l'ambiente naturale

Tra le possibili direttrici di un'indagine sullo spazio nelle *Confessioni*, non secondario, anche perché ricco di descrizioni, è l'elemento naturalistico, anche se, in verità, bisogna ammettere, ancora con Falcetto, che «la riuscita di questi panorami naturalistici è alterna»²⁰¹. Presente sin dai primi momenti, dato il carattere pressoché campagnolo del luogo d'infanzia di Carlino e Pisana, essa dà la misura del forte rapporto che c'è tra narratore e paesaggio all'interno del romanzo, elemento che emerge peraltro di frequente,

¹⁹⁹ *Confessioni*, p. 471-472.

²⁰⁰ Ancora Falcetto, *L'esemplarità imperfetta*, p. 88.

²⁰¹ *Ibid.*

anche perché, nota Cesare Bozzetti, nelle *Confessioni* c'è «una costante tendenza ad interiorizzare i paesaggi»²⁰². Si legga questo brano tratto dal secondo capitolo:

Sovente poi ho notato che il tempo mattutino è più propizio alla serenità dello spirito, e che in esso anche le nature più artificiose ritrovano qualche sospiro di semplicità e di rettitudine. Col crescer del giorno le abitudini e i rispetti umani ci signoreggiano sempre più; e verso sera e a notte inoltrata si osservano le smorfie più grottesche, i discorsi più bugiardi, e gli assalti più irresistibili delle passioni. Forse sarà anche per questo, che le ore del giorno si vivono più comunemente all'aria aperta, nella quale gli uomini si sentono meno schiavi di se stessi e più obbedienti alle leggi universali di natura che non sono mai pessime.²⁰³

Il riallineamento delle azioni dell'individuo con la temporalità scandita dalla natura offre al narratore la possibilità di riassetarsi. Essa, infatti, «non è uno spazio fermo, rigido e oggettivo, ma spazio immediatamente disponibile alla rielaborazione soggettiva, occasione di fantasticheria, pretesto di rievocazione memoriale [...] Lo spettacolo naturale spinge a trascendere il dato immediato, a superare la propria vicenda personale in un orizzonte morale più vasto, o a risalirla nella dimensione del ricordo»²⁰⁴. Già in precedenza, parlando della caduta della Repubblica, abbiamo avuto un saggio dei momenti di descrizione naturalistica, anche se, in quel caso, era funzionale alla dimostrazione di una distanza, piuttosto che di una consonanza col luogo stesso. In generale, però, quando la descrizione naturalistica si affaccia, si tratta di un *locus amoenus*, come nel caso seguente:

Perdendo a quel modo le prime ore del dopopranzo, si cominciò ad allargarci fuori dalle vicinanze del castello, e a prender pratica delle strade, dei sentieri e dei luoghi più discosti. Le praterie vallive dove s'erano aggirati i primi viaggi, declinavano a ponente verso una bella corrente di acqua che serpeggiava nella pianura qua e là,

²⁰² C. Bozzetti, *Ambienti e paesaggi nelle «Confessioni» del Nievo*, in *Saggi di umanesimo cristiano*, Pavia, settembre 1953, p. 556.

²⁰³ *Confessioni*, p. 53.

²⁰⁴ Falcetto, *L'esemplarità imperfetta*, p. 89.

sotto grandi ombre di pioppi d'ontani e di salici, come una forosetta che abbia tempo da perdere, o poca voglia di lavorare. Là sotto canticchiava sempre un perpetuo cinguettio d'augelletti; l'erba vi germinava fitta ed altissima, come il tappeto nel più segreto gabinetto d'una signora.²⁰⁵

Il brano è molto più lungo, ma già è sufficiente a intendere la natura arcadico-bucolica della descrizione, un paesaggio che sembra assecondare al contempo la voglia di tranquillità del protagonista e l'irrequietezza della Pisana, come si nota più avanti nel testo. In ogni caso, qualcosa di diverso dall'operazione portata avanti col *Novelliere campagnuolo*, dove la descrizione dell'amenità pastorale era sacrificata a dei tratti di maggiore realismo, anticipando per alcuni versi quello che, di lì a qualche decennio, sarebbe stato il meno ingenuo Verismo.

5) Due proposte in chiusura

In conclusione, questa lettura di alcuni brani delle *Confessioni* ci porterebbe a sviluppare, tra le altre, almeno due considerazioni che potrebbero essere valide per il romanzo in questione e che potrebbero essere utili per spiegare le problematiche legate alla particolare rappresentazione degli ambienti, siano essi urbani, rurali o a metà strada tra i primi due:

- La prima è che, trattandosi di un romanzo narrato in prima persona, l'eroe, avendo determinate caratteristiche comportamentali che gli fanno preferire l'azione alla contemplazione (e a ciò si aggiunga, come abbiamo visto, il viaggio a ritroso nella memoria, che permette di selezionare e, eventualmente, omettere), rifiuta la pausa descrittiva, relegandola a momenti di solitudine o di forte impatto emotivo oppure alla rievocazione di momenti dell'infanzia, che diventano ancora nell'identità dell'ottuagenario.
- La seconda, come abbiamo già anticipato, porterebbe a pensare di giustificare l'assenza di importanti descrizioni con quella «relazione stretta tra il personaggio e il

²⁰⁵ *Confessioni*, p. 87.

suo *habitat*²⁰⁶ di cui parla Falsetto. In virtù di ciò, sembrerebbe che, al contrario, la presenza di descrizioni ambientali sia sintomo di una dissonanza tra l'ambiente stesso e i personaggi che lo vivono, e ciò accade di frequente con il protagonista.

In definitiva, abbiamo visto come, pur a fronte di una non facile ricognizione di una dimensione spaziale che non sia la mera indicazione toponomastica, in Nievo convivono, si scontrano e si formano molteplici spazi, luoghi e paesaggi differenti, distribuiti in una quantità notevole di tipologie, come abbiamo visto (paesaggi naturali, contesti urbani, interni ecc). Questi spazi, che emergono più netti altrove²⁰⁷ e dei quali, come s'intenderà, abbiamo offerto solo un numero esiguo di esempi, che potrebbero essere molto più numerosi, come abbiamo detto, sono, nell'*opus magnum* dell'autore patavino, fortemente legati al personaggio che li agisce, li attraversa, li ignora, finendo per essere assorbiti nelle individualità o nelle collettività che emergono, mettendo in risalto l'azione e il dramma.

L'altra faccia di Milano: gli Scapigliati e la "capitale morale"

Se, per quanto riguarda gli autori che abbiamo trattato finora – Leopardi, Manzoni, Nievo – ci siamo imbattuti nelle specifiche individualità di ciascuno di loro, per quanto calate nelle circostanze storiche, politiche, sociali e letterarie di ognuno, arriva un momento, nella rappresentazione estetico-letteraria delle città italiane, in cui bisogna fare i conti con un gruppo di intellettuali sovversivi che saranno accolti sotto la illuminante etichetta di "scapigliati". Certo, il fatto di non trattare intere correnti letterarie e di prediligere, per quanto possibile, la forma narrativa, risponde a determinate esigenze del presente lavoro; tuttavia, è innegabile che il non aver ragionato sulla base di correnti o tendenze letterarie sia anche un sintomo del fatto che, soprattutto per quanto riguarda la forma-romanzo, relegata per lungo tempo ad 'ancella' delle forme letterarie storiche della tradizione italiana quali la poesia e la novella, al di là di pochi e innegabili punti fermi (Manzoni e Nievo prima, Verga, D'Annunzio, Fogazzaro e Tozzi poi, i quali comunque, eccetto il primo, si cimenteranno nella narrativa breve), non vi sia, almeno fino alla svolta degli anni Venti del Novecento e in contrasto con quanto accadeva in Europa, una tradizione

²⁰⁶ Ivi, op. cit., p. 77.

²⁰⁷ Si vedano, per il racconto rustico, I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, a cura di Roberta Turchi, Marsilio, Venezia 2024; per la dimensione cittadina, segnatamente veneziana, Id., *Angelo di bontà. Storia del secolo passato*, testo critico secondo l'edizione del 1856, a cura di Alessandra Zangrandi, Marsilio, Venezia 2008.

romanzesca italiana che possa definirsi tale. La Scapigliatura, dunque. Com'è noto, il raggio d'azione degli scapigliati è piuttosto corto e si muove quasi esclusivamente a Milano e, anche se in misura minore, di Torino, così come, in minima parte, altri centri culturali d'Italia²⁰⁸.

A Milano dunque dobbiamo rivolgerci. E, per farlo, in battuta preliminare, non può essere trascurato un rapporto fondamentale, quello tra Manzoni – e, con lui, il manzonismo –, che sulla rappresentazione estetica di una Milano sfregiata da peste e carestia aveva lasciato la propria impronta, e la Scapigliatura. Rapporto non facile a delinearci, per la verità, ma che comunque, all'interno dei numerosi intellettuali che componevano il gruppo, abbracciava tutte le possibili sfumature, dalla stima e dall'imitazione all'odio, senza contare gli atteggiamenti contraddittori dei singoli:

La lezione di Manzoni fu ascoltata, né poteva essere diversamente, da tutti gli scapigliati: alcuni, dopo averla appunto ascoltata, la accettarono e la ammirarono, facendone oggetto di meditazione se non linfa della loro identità culturale, come Rovani, o la ritennero nella sua effettualità sia esempio di letteratura universale per l'alta qualità linguistica e narratologica, come il guardingo e bisbetico Dossi e l'eccentrico Ghislanzoni, sia esempio di luce intellettuale, come Camerana; altri la rifiutarono in parte, vedendola inzuccherata dall'agiografia e quasi felpata espressione dell'ufficialità accademica [...] come Arrighi, Praga, Tarchetti, Boito; altri ancora la osteggiarono senza mezze misure, perché responsabile del mantenimento delle reazionarie categorie borghesi di moralità e pericolosa per la democrazia, come Valera e Tronconi.²⁰⁹

1) Viaggio al fondo della realtà: Ludovico Corio e gli *abissi plebei* di Milano

²⁰⁸ G. Farinelli, *La scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma 2003 pp. 9-10.

²⁰⁹ Farinelli, *La scapigliatura*, op. cit., p. 77. Sull'argomento si vedano pure i classici G. Vigorelli, *Manzoni pro e contro*, Istituto propaganda libraria, Milano 1975-1976 e R. Negri, *Il "Vegliardo" e gli "Antecristi"*, Vita e pensiero, Milano 1978. Per una bibliografia più nutrita si rinvia a Farinelli, *La scapigliatura*, op. cit., p. 285. In ambito torinese, inoltre, emerge una idea molto positiva di Manzoni, come si nota, ad esempio, nel carteggio di due tra i massimi esponenti della Scapigliatura torinese, Cagna e Faldella, per cui si veda A. G. Cagna, G. Faldella, *Un incontro scapigliato. Carteggio 1876-1927*, Interlinea, Novara 2008, *passim*.

Nel nostro caso, poiché ci andremo principalmente a occupare solo di alcuni di questi, come Corio, Valera e Arrighi, cercheremo di volta in volta di mettere in luce i debiti o le autonomie rispetto al modello-*Promessi sposi*, sia esso assunto in negativo o in positivo. Incominciamo col dire che queste tre figure corrispondono ad altrettante modalità, tra loro differenti, di registrare la dimensione urbana. Dal taglio più documentaristico e, a volte, anche moralistico, è la *Milano in ombra*²¹⁰ di Corio, che già aveva contribuito a *Milano e i suoi dintorni*²¹¹, composto con numerosi articoli di coloro che gravitavano attorno alla rivista «Vita Nuova» e uscito nel 1881 per Civelli e che si proponeva, come si legge nel *Prologo*, di essere una «Guida, nel senso morale della parola»²¹² per tutti coloro che sarebbe arrivati in occasione dell'Expo Universale dello stesso anno, sintomo del fatto che ormai Milano era diventata una città che aveva travalicato i confini nazionali. Ed effettivamente lo fu, soprattutto perché, se legge ancora nel *Prologo*:

Il libro nostro è allegro: v'è qualche sospiro, qualche rimpianto, ma non vi sono nè lagrime, nè sconforti. La disperazione è frutto dell'impotenza.²¹³

Il problema è che, pochi anni dopo, con quegli *sconforti* e quelle *lagrime* che avevano accuratamente evitato, gli intellettuali del gruppo avrebbero dovuto fare i conti. E non solo perché sempre più evidenti erano i problemi delle classi subalterne, ma anche perché c'era chi, come Valera, di certo non si risparmiava nelle descrizioni e nei commenti.

Tornando a Corio, egli dunque inaugura²¹⁴ questa linea di scrittura nel 1876 attraverso la pubblicazione a puntate su «Vita Nuova» de *La plebe di Milano*, che sarebbe stata poi

²¹⁰ L. Corio, *Milano in ombra. Abissi plebei*, Ledizioni, Milano 2016.

²¹¹ AA. VV., *Milano e i suoi dintorni*, Ledizioni, Milano 2020.

²¹² Ivi, p. 10.

²¹³ Ivi, p. 9.

²¹⁴ Non perde occasione per ribadirlo e rivendicarne la paternità nella versione del 1885. Così nella prosa iniziale intitolata *Parole non inutili*: «La plebe s'è trasformata di tendenze e di costumi: l'odio verso le classi elevate è però rimasto lo stesso. Ecco perché gli studi da me fatti nel 1876 sulla plebe di Milano possono oggi rivedere la luce, e corretti, e compiuti, cattivarsi la curiosità e forse il giudizio benevolo del cortese lettore. La sostanza è la stessa, gli accidenti sono mutati, epperò ho dovuto mutare la forma del mio lavoro. Ma siccome le durezze della miseria per la povera plebe sono oggi ancora quello ch'erano allora, così possiamo dire essere questi studii nuovi... nuovi per la società disattenta e negligente. Altri ci ha seguiti

ripubblicata, con alcune aggiunte²¹⁵, nel 1885, quando prenderà il nome di *Milano in ombra. Abissi plebei*. Dunque, con atteggiamento da palombaro («chi si cala ne' covili di essa può a ragione credersi venuto tra un popolo barbaro e selvaggio»), Corio compie una vera e propria catabasi (profondamente diversa da quella di Renzo in fuga verso l'Adda, più autenticamente dantesca, almeno nello sviluppo del *topos*), inoltrandosi in questi *abissi* e operando, già dal titolo, una stratificazione spaziale che corrisponde a quella sociale: protagonisti di questa operazione di scavo antropologico²¹⁶ sono i *lôcch*, i plebei che vivono ai margini, morali e materiali, di Milano²¹⁷. Il *reportage* di Corio non è certo benevolo, per quanto, nei limiti del possibile, onesto:

in questa strada analitica e s'è dato due anni più tardi a ripetere i nostri gridi d'allarme, collo stesso frutto che abbiamo ottenuto, allorquando per la prima volta li abbiamo messi noi». Corio, *Milano in ombra*, op. cit., p. 17.

²¹⁵ In particolare parliamo dei capitoli sulla plebe parigina, che Corio aveva avuto modo di studiare nel 1878 e che mette a sistema con quella milanese, tirandone fuori un quadro tutto sommato rincuorante, in quanto tutte le plebi, in fondo, si assomigliano.

²¹⁶ La ricerca antropologica di Corio, tuttavia, nell'indagare i *fondacci* di Milano, prende le distanze dall'esotismo della neonata antropologia e dal fascino che scaturiva dalla lettura dei resoconti dei ricercatori sulle popolazioni più lontane del mondo: «Riguardo ad ignoranza e ad abiettezza la feccia plebea di qualsiasi grande città può dare dei punti ai Papuas, agli Akka ed agli Esquimesi. E la *marmaglia* pullula e brulica in ogni grande città, eppure gli onesti cittadini non la curano, perchè non la vedono quasi mai, e appena ne ricordano talvolta con disprezzo il nome. Di giorno essa appare di rado; sfogna per lo più di notte, appare quando per insoliti avvenimenti, il principio d'autorità viene fortemente scosso da una delle classi superiori della popolazione, che insofferente dal giogo che porta, levasi contro la classe avversaria, ne calpesta le istituzioni e ne crea di nuove, se la fortuna le dà il trionfo nella terribile lotta» (Corio, *Milano in ombra*, op. cit., p. 20, corsivo mio). E si ricordi che 'marmaglia' è termine già manzoniano, utilizzato dall'autore milanese per indicare la folla in rivolta nel capitolo XII. Circa l'atteggiamento antropologico di Corio, che discende in gran parte dalla coeva sociologia francese, cfr. G. Sanga, *Di una linea lombarda antiromantica nell'etnologia italiana dell'Ottocento*, in "La Ricerca Folklorica", Apr., 1996, No. 33, Romanticismi in Europa. Tradizioni popolari e letteratura (Apr., 1996), pp. 17-22.

²¹⁷ Eloquenti le parole poste in apertura della prosa *Fisionomia della plebe di Milano*: «Milano è il gran mondezzaio della Lombardia, la sua feccia che in sostanza è eguale a quella d'ogni altra città, ha però note caratteristiche del tutto speciali, le quali ci possono rendere più agevole il modo di definirla, purchè, ottimo lettore, tu non cerchi nella definizione che ti verrà posta innanzi nè il genere prossimo, nè l'ultima differenza. Dev'essere una bella definizione davvero! Vagabondi, giuntatori, paltonieri, guidoni, pitocchi, si mescolano insieme a comporre la falange plebea» (Corio, *Milano in ombra*, op. cit., p. 23).

Avevo visitate bettole, stamberghe, scuole di ballo, locande; e tutti i vizii e tutti i peccati veniali e mortali m'erano passati innanzi in tutta la loro sfacciata bruttezza. È dovere però confessare che ho vedute ancora miserie tormentose, dolori quasi insopportabili, abnegazioni deplorevoli, audacie formidabili, sdegni spaventosi, rassegnazioni ammirande. Perle nel fango. La plebe è corrotta. Sicuramente: essa riflette la corruzione delle classi così dette elevate, come nell'immobile specchio di un'acqua stagnante si riflettono gli alberi che intorno ad essa stanno.²¹⁸

Già qui emerge una netta demarcazione degli spazi 'ghettizzanti' della plebe, dove quest'ultima è relegata: si tratta soprattutto di interni dove tutto è permesso e nei quali è confinato, affinché si sfoghi, il mondo dei bassifondi. Ma lo spazio procura una frattura assoluta tra i *lôcch* e il resto della popolazione sin dalla nascita, in una sorta di determinismo dal quale è pressoché impossibile uscire: «Il *lôcch* di solito, nasce in un Brefotrofio, passa l'adolescenza nel Riformatorio, si sviluppa e vive nel carcere e muore all'ospitale. Tra l'uno e l'altro stadio di vita passa i giorni nel postribolo, nella taverna o sulla piazza»²¹⁹, tutti elementi che danno vita a quella «fisionomia realistica dell'esponente tipico della «feccia milanese» [che] è tratteggiata da Lodovico Corio nel pieno rispetto dei dettami del sociologismo positivista: per la prima volta sulle pagine di Milano e i suoi dintorni appaiono, almeno in controluce, i problemi gravi che l'espansione economica e urbanistica apriva anche nella ricca capitale morale»²²⁰.

A questo punto l'analisi di Corio emerge anche nella sua dimensione quantitativa poiché, attraverso i mezzi di cui dispone²²¹ e il suo metodo *analitico*, trae una stima morale e sociale dello stato della città attraverso l'andamento delle sue attività commerciali nell'arco di un decennio, come, per esempio, nella prosa *Intemperanza*, dove si opera un confronto in termini numerici dei posti frequentati dai *lôcch* tra il 1874 e il 1881, così come il grafico del consumo di alcool, direttamente correlato, nell'idea coriana, alla dissolutezza della plebe.

²¹⁸ Corio, *Milano in ombra*, op. cit., p. 15.

²¹⁹ Ivi, p. 29.

²²⁰ G. Rosa, *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Nino Aragno Editore, Torino 2004, p. 131.

²²¹ Diverse volte cita e ringrazia in nota o nel testo le persone – solitamente dipendenti pubblici – che lo aiutano ad accedere ai dati e alle statistiche.

Accanto a questi interni che abbiamo visto, c'è altresì una precisa geografia urbana che disegna e confina la figura strabordante del *lôcch*. Tenere sotto controllo questa geografia significa controllare al tempo stesso anche queste figure che vivono ai margini, le quali, ci avverte Corio, oggigiorno sono sempre meno controllabili:

Il *lôcch* balla, balla furiosamente... nelle così dette scuole di ballo, nella sala (chiamiamola così) che venne aperta sul corso di Porta Genova e in quelle aperte fuori di Porta Venezia, nelle osterie e finalmente nei *baccalitt* o spacci di vino e di liquori. Dapprima si sapeva dove i *lôcch* si recavano a ballare, e la Questura aveva contro i pregiudicati buon giuoco; oggi non se ne sa più nulla, perchè si balla dappertutto e il rintracciare i più pericolosi riesce cosa molto difficile.²²²

Ma la vera catabasi, quella che occupa la prosa più lunga dell'intero libro e nella quale, anche stilisticamente, con la sua serie di richiami colti spesso molto espliciti, l'impegno è maggiore, è data dall'articolo *Dove dorme il lôcch*. Si tratta del resoconto della visita ad alcune locande²²³ di Milano, maleodoranti e intrise di sporcizia, nelle quali il nostro autore, accompagnato dalla Pubblica Sicurezza, si inoltra per completare il suo resoconto. Come si diceva, il tracciamento dello spazio urbano occupato dalla plebe è ben definito e, in questo caso, precisamente delineato:

I campi delle mie esplorazioni furono il Corso Garibaldi, la Via Anfiteatro, la Via Vetraschi, la Via Pioppette, la Via Fabbri, la Via Vittoria, la Via Scaldasole, la Via Arena. Locande orribili! Scene nauseanti. In una locanda di Via Anfiteatro non abbiamo potuto penetrare pel contegno ostile del proprietario. Ma da esatte informazioni da noi raccolte, possiamo dire che in quella notte, che noi volevamo

²²² Corio, *Milano in ombra*, op. cit., p. 49.

²²³ Ivi, p. 53: «Col nome di locanda si designa dai Milanesi un luogo dove la feccia riparasi a dormire durante la notte. Nel quartiere di Porta Garibaldi e in quello di Porta Ticinese vi sono le locande peggiori. Non può credere quanto siano squallide chi non le abbia vedute; in loro confronto sbiadiscono le descrizioni delle locande inglesi, porteci dal Simonin». Inizia già qui, in apertura, il *mapping* di un territorio che verrà di volta in volta precisato meglio.

visitare quella locanda, essa era piena di prostitute e di pregiudicati, pei quali il proprietario ha dei delicatissimi riguardi.²²⁴

Ci muoviamo nell'ambito dell'inchiesta e il nostro referente, a differenza di quello che accade nelle opere di finzione²²⁵ è reale e aiuta a comprendere quanto stiamo cercando di portare alla luce; a tal proposito, a voler tracciare una linea che unisca tutti i luoghi oggetto delle *esplorazioni* di Corio, noteremo una lunga retta che parte proprio da Corso Garibaldi fino a via Arena e costeggia Parco Sempione con il suo Castello Sforzesco: e forse non è un caso, se pensiamo che oggetto d'accusa di Corio sono i delinquenti (e come separare, tra i plebei, questi ultimi dalla gente bisognosa d'aiuto), se ritorniamo con la memoria alla Compagnia della Teppa, che aveva la sua base in Piazza Castello e se pensiamo al fatto che, in quegli stessi anni sta nascendo una *nuova Teppa*²²⁶, come ci riporta un articolo pubblicato nel 1888 ne *Il ventre di Milano*, operazione editoriale, come vedremo, capitanata da Arrighi.

In chiusura, qualche breve annotazione sullo stile. In un saggio sugli echi dell'inferno dantesco nella Scapigliatura milanese, Francesco Bonelli osserva che la funzione dell'intertesto dantesco²²⁷ «si articola attraverso tre diverse modalità di citazione:

1. La prima è intertestuale in senso stretto e consiste in citazioni dell'Inferno segnalate tipograficamente e poste fuori corpo.

[...]

²²⁴ Ivi, pp. 62-63.

²²⁵ Ciò non significa che l'elemento retorico e narrativo venga meno. Così Giovanna Rosa sui 'notturni' di Corio: «in numerose scene e "tableaux" a sfondo notturno, sulla scrittura documentaria prevalga l'"effetto romanzesco", per lo più declinato sui climax dell'appendicismo melodrammatico», in Rosa, *Identità di una metropoli*, op. cit. p. 109.

²²⁶ AA. VV., *Il ventre di Milano*, op. cit., pp. 192-200. Su questo si veda anche la prosa di Valera in *Milano sconosciuta El scior Dondina. Il vidocq milanese dei lôcch*, per cui vedi Valera, *Milano sconosciuta*, op. cit. pp. 73-77.

²²⁷ Esso, si badi, non è l'unico intertesto che agisce all'interno di queste prose, e al quale andrà accostato almeno quello biblico (si pensi, sempre nella prosa 'maggiore' del testo, al riferimento a Mosè e all'immagine degradata delle Tavole della Legge), unitamente a citazione scoperte di altri testi, com'è il caso del programmatico *Antipasto* de *Il ventre di Milano*, dove vengono chiamati in causa e sbeffeggiati Hugo e, soprattutto, la Serao.

2. In altri casi la citazione è più indiretta e consiste in generici dantismi, alcuni di uso comune, altri più ricercati.

[...]

3. Un'ultima forma di questa relazione intertestuale consiste, infine, in allusioni più generiche all'immaginario infernale, nella direzione di un potenziamento drammatico degli effetti del testo e di una sua 'fantasticizzazione'»²²⁸.

Nel nostro caso, in particolare, significativa è la presenza delle prime due modalità, che Bonelli segnala, entrambe a testimoniare la *descensio ad inferos* di Corio: il celeberrimo *Quindi uscimmo a riveder le stelle* di If., XXXIV, 139 e la *guida cortese* di If., II 58 e III 121, rappresentata da chi lo accompagna in questo viaggio nei bassifondi.

2) Lo stile della denuncia: la *Milano sconosciuta rinnovata* di Paolo Valera

Sempre dedito all'azione da 'palombaro', ma ponendosi al lato opposto rispetto alla scrittura di Corio a causa del suo piglio veemente²²⁹ e della forte connotazione ideologica della propria prosa – tutti elementi che scateneranno la reazione di Arrighi e compagni nel già citato *Ventre di Milano*, in cui l'inchiesta dello scrittore comasco sarà additata come *libercolo*²³⁰ –, occupa il secondo movimento di questa indagine sulla Milano scapigliata la figura di Paolo Valera e, in particolare, il reportage di *Milano sconosciuta rinnovata*, uscita anch'essa a puntate nel 1879 sulla rivista «La Plebe», della quale Valera figura tra i fondatori. Da quel momento, numerose saranno le successive edizioni (pubblicate dal 1881 al 1923) che, a poco a poco, pur perdendo il carattere mordace dei primi scritti, tuttavia non potranno fine alla loro opera di denuncia delle condizioni di una città invisibile e della maniera, da parte dell'alta società milanese, di governarla²³¹.

²²⁸ F. Bonelli, *La Scapigliatura nell'inferno di Milano*, in "Di Nulla Accademia. Rivista di studi camporesiani", Vol. 3, n. 1, 2022, pp. 31-51.

²²⁹ Sull'espressionismo di Valera si veda C. Milanini, *L'espressionismo di Paolo Valera*, in "Acme", settembre-dicembre 1987.

²³⁰ AA.VV., *Il ventre di Milano*, op. cit., p. 23, n. 4.

²³¹ Per la complessa vicenda redazionale del testo cfr. E. M. Ghirlanda, *Milano sconosciuta di Paolo Valera: la vicenda redazionale*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 118, IX (2014), 2, 447-477.

Le loro abitazioni sono dovunque è una zona abitata. Il lenonismo si è infarcito ed è penetrato in tutti i quartieri, nelle case nuove e nelle case vecchie. Dappertutto sono affittacamere che non hanno mai sentita o che hanno perduta la ripugnanza per gli alti mensili delle donne pubbliche. [...] Le più basse della loro specie, quelle che non hanno più rapporti col pudore, quelle che sono entrate nella insensibilità morale, sono accasate in via Pattari, in Santa Radegonda, in Soncino Merati, in via Passerella, in via Visconti, in via Armorari e nelle anfrattuosità della Milano vecchia o in demolizione. Le informi del letamaio della prostituzione sono della via San Pietro all'Orto, l'arteria più ingorgata di carne vendereccia della capitale lombarda.²³²

Già questo brano rende il carattere della prosa di Valera, e tuttavia ci dà al tempo stesso indicazioni importanti dal punto di vista dell'occupazione dello spazio urbano. Il pezzo, tratto da *L'avviamento*, una delle prime prose nelle quali si parla del fenomeno della prostituzione a Milano²³³, si divide in due momenti, di cui il primo rinvia a una dimensione pandemica (e, infatti, più avanti farà riferimento alla sifilide²³⁴), la quale si diffonde per tutta la città senza risparmiare nessuno, soprattutto la famiglia, che è considerata il nucleo fondante della società milanese del tempo. Dall'altra parte, anche Valera, come già Corio, propone una mappatura dettagliata all'interno della quale circoscrivere il fenomeno descritto, in questo caso la presenza di abitazioni presso le quali esercitano tutte le prostitute che «non hanno più rapporti con il pudore».²³⁵ Non bisognerà dimenticare, a questo proposito che Valera stesso si propone, in un articolo del 1901 sulla neonata rivista «La Folla», da lui stesso fondata in quell'anno, come “mappatore sociale”²³⁶. E questa mappatura inizia proprio con la questione morale della prostituzione; non a caso, la prosa d'apertura, assente per motivi cronologici nella prima edizione e dedicata alla defunta Ermelinda Bianchi, *Una ruffiana celebre*. Già qui il problema

²³² Valera, *Milano sconosciuta*, op. cit. p. 27.

²³³ Sul fenomeno, declinato sul versante storico-giuridico e del rapporto con la morale, si veda C. Danusso, *Prostituzione e lenocinio nell'Italia dell'Ottocento*, in *Historia et ius*, 21, 2022.

²³⁴ Sul tema si veda E. Tognotti, *L'altra faccia di Venere. La sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'Aids (XV-XX sec.)*, FrancoAngeli, Milano 2006 e S. Sabbatani, *La sifilide e le case di tolleranza, i bambini esposti e le balie. L'Italia e il contagio luetico nell'Ottocento*, in *Le Infezioni in Medicina*, n. 3, 2008, pp. 175-188.

²³⁵ Valera, *Milano sconosciuta*, op. cit., p. 27

²³⁶ Su questo si veda E. Chiochetti, “Il nero è la fame”: Paolo Valera, un mappatore dell'Ottocento, *Forum Italicum*, Vol. 57(3), 2023.

morale si intreccia e, spesso, si fa problema sociale: «Nella stanza non c'era traccia del mestiere infame ch'ella aveva esercitato in una città di mezzo milione e più di abitanti animalizzati dalle passioni carnascialesche»²³⁷; il palombaro Valera, senza fermarsi alle apparenze gravide della testimonianza fuorviante di una cella mortuaria di una donna che era «nemica acerrima del chiasso o degli scandali»²³⁸, va più a fondo e utilizza il pretesto funebre per allargare il campo:

Se si potesse ripopolare la galleria della sua casa con la turpe clientela, Milano si dispererebbe nelle convulsioni. Caduta la maschera delle illusioni, essa si troverebbe alla presenza di tutto un mondo di degenerati, di tutte le folle dei due sessi che si cercano, si comprano, si vendono, si uniscono e si voltolano sul letto delle immortalità e delle abominazioni lupanaresche con tenacia spaventosa. La Negri è stata fra noi come un gigantesco bubbone slabbrato che ha infettata l'atmosfera sociale. Ella è scomparsa, ma i fetori sono ancora nell'aria che respiriamo²³⁹.

Per quanto percorsa da invisibili linee di confine, di separazione geografica dei contesti sociali, tuttavia Milano è una città che non permette di dividere e isolare, né di verticalizzare la divisione in classi, per quanto la borghesia tenti di farlo. Le convulsioni di cui parla l'autore sono dovute ai *degenerati* che appartengono a qualsiasi contesto sociale²⁴⁰, e dei quali la “Zia”, metonimia di uno stato delle cose che sopravvive ai suoi esecutori materiali in tutta la sua floridità (*i fetori sono ancora nell'aria*), si fa collante. La *maschera delle illusioni* è dunque il tentativo di Milano e della sua classe dirigente di imbellettarsi e offrire di sé un'immagine che sia la più affascinante possibile. Se l'obiettivo di Valera – e, in generale, degli scapigliati, soprattutto quelli più ideologicamente schierati – è quello, come ricorda Dante Isella, di

²³⁷ Valera, *Milano sconosciuta*, op. cit. p. 15.

²³⁸ Ivi, p. 16

²³⁹ Ivi, p. 17

²⁴⁰ Poco prima afferma: «La “zia” è stata l'amica, la compiacente, la ruffiana dei banchieri, degli speculatori, degli aggiotatori, dei senatori, dei deputati, degli uomini maturi e degli uomini ai margini della vita, di tutta la gente che impazzisce intorno le gonnelle prezzolate.» *Ibid.*

narrare senza nessuna o scarsa concessione alla pura affabulazione e piuttosto uno scavare nella propria esperienza di vita, un estrarre dalle viscere del reale la luce di un'immagine vittoriosa, di una certezza strappata all'ignoto²⁴¹

allora non sorprenderà che, in un luogo come la Milano di fine Ottocento, a reagire all'autorappresentazione borghese – e falsa, o quantomeno fuorviante – della città, ci sia la necessità di descrivere, con la *verve* che stiamo notando, qualcosa di *sconosciuto*. Si invertono dunque i rapporti del visibile e la realtà vive e prolifera nell'ombra in cui è stata confinata.

Si è parlato dei rapporti di Corio con Dante: essi sono, ha dimostrato Bonelli, a livello di dinamiche di confronto col modello, sostanzialmente gli stessi che intrattiene il Nostro con il poeta della *Commedia*. Ma c'è qualcosa di più. Secondo l'interessante lettura di Elvira Ghirlanda, la ricerca di cui parla Valera è sì 'palombara', ma al tempo stesso, «orizzontale», in relazione – prose come canti e categorie d'individui come gironi – e netta opposizione alla ricerca 'verticale' dantesca, che ovviamente agisce su un piano metafisico. E questa orizzontalità deriva proprio dall'inversione dei rapporti di luce e oscurità di cui abbiamo parlato poc'anzi:

Ciò che Valera intacca è l'equivalenza *bello-giusto-luminoso-vero* (e di contro *brutto-colpevole-buio-falso*). [...] Per rintracciare la devianza è necessario invertire, questa volta, partenza e arrivo, percorre cioè la sequenza a ritroso: *vero-luminoso-giusto-bello*, la *bellezza* (così la *bruttezza*) diviene forma ed espressione di un contenuto etico. Viceversa in Valera: *falso-luminoso-giusto-bello*. La possibilità di congiunzione *falso* e *luminoso*, avviene attraverso l'inganno, che Valera traduce e rappresenta in specifici oggetti, che evidentemente fungono da comune veicolo del concetto²⁴².

²⁴¹ D. Isella, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984, p. 24.

²⁴² E. Ghirlanda, Milano sconosciuta. *La contaminazione di un Inferno orizzontale*, Imago Journal, n. 9, a. VI / giugno 2017, pp. 248-249.

Assunta questa equivalenza, si intenderà perché, davanti ad ogni descrizione apparentemente piacevole alla vista, egli inviti ad andare più a fondo fino a mostrarci la realtà delle cose: è l'equivalenza che tiene insieme l'intera struttura, anche morale, dell'opera. Il caso della vecchia e dell'ambiente in cui giace serenamente morta è solo il primo di numerosi fenomeni di questo tipo, i quali, come abbiamo visto, anche quando investono la sfera privata si fanno carico di un senso più profondo che approda alla dimensione sociale.

A fare il paio con il lenocinio, la prostituzione e il vizio, c'è un'altra faccia della poliedrica Milano sconosciuta da considerare, quella della delinquenza. Dopo una prosa di raccordo, quella già ricordata sul *vidocq*, si passa direttamente al grosso problema dei ragazzi della Scopola:

Fu una lega di malviventi nati. Tutti giovani. Le femmine fra i quindici e i venti anni. I maschi fra i sedici e i trenta. Tutti sfaccendati. Tutti decorati di nomignoli. La loro associazione di furteggiare e meretriciare durava fino alla ripartizione dei proventi che dava loro l'operazione. Di consueto si trovavano nelle basse osterie, nelle *gargotes*, dove riposavano mangiando e bevendo quando avevano fatto buone notti. Di solito le ragazze dagli occhi di puttane di sottosuolo servivano d'uccellanda. Adescavano gli uomini a coitare con loro per svaligiarli e qualche volta con l'aiuto dei loro associati per ammazzarli. Vita negra. Dormivano come dormivano: nelle cantine, sui fienili, nei sottoscala suburbani con la testa sulle braccia piegate nei luoghi dove si riposava male.²⁴³

Si raggiunge qui uno degli apici dell'espressionismo di Valera. Costellato da frasi brevi ed ellittiche, alternate a una punteggiatura forte, arricchito da un lessico duro, il ritratto degli scopolisti ci immerge in un altro aspetto della Milano del tempo, quello dei *lôcch*, che già avevamo visto con Corio, ma che non aveva toccato queste punte descrittive, corredate peraltro dagli esempi che l'autore farà più avanti. Per quanto adiacente al fenomeno della prostituzione, quello della delinquenza ha tratti propri che concorrono a connotarlo e a inserirlo nella parte *buia* della città. Adiacenza, dunque, e non sovrapposizione; lo vediamo nello stile, negli aspetti che lo scrittore decide di rilevare,

²⁴³ Valera, p. 79.

nella compartecipazione emotiva che entra in gioco: infatti, se per le prostitute c'era una sorta di compassione e di tentativo di lettura psicologico, in questo caso la impossibilità di scendere nella sfera intima dei protagonisti è fuori discussione e Valera preferisce l'eloquenza degli esempi di cronaca all'approfondimento emotivo, che emerge solo in parte, alla fine, quando parla della Malabarba, la quale «portata via dal postribolo e ambientata nel benessere e nel matrimonio regolare è tornata al postribolo. Essa ha avuto bisogno di rivivere l'atmosfera del disordine»²⁴⁴. Ma, almeno per quanto riguarda gli scopolisti²⁴⁵ – e ci si ricordi del fatto che anche Corio operava una distinzione tra delinquenza e povera gente –, anche per essi è funzionale la dimensione dell'oscurità, del tessuto urbano che lascia coni d'ombra dentro ai quali agisce questa fetta di cittadinanza; tuttavia, se per altre categorie di umili la dimensione del buio era effetto di un'azione borghese volta, in un certo senso, a nascondere la polvere sotto al tappeto (gioverà ricordare che l'occasione attorno alla quale ruota e da cui partono queste inchieste, oltre che un atteggiamento presente anche altrove nella Penisola, è l'Expo del 1881, oltre all'acquisizione, da parte di Milano di una dimensione europea e dello titolo di 'capitale morale', in opposizione alla neocapitale Roma), per gli scopolisti, invece, la ricerca del buio, dell'invisibilità, dello stare in posti da cui facilmente sfuggire alle autorità o agire indisturbati, è qualcosa di voluto.

Ma, a dimostrazione di quanto la degradazione ambientale sia causa e riflesso del degrado morale, sociale e materiale che attanaglia gli individui che ci vivono, ci viene in aiuto la prosa successiva a quella sugli scopolisti, *La via del Guast*. Come spesso nell'opera, anche questo articolo prende il nome da un toponimo o da un luogo riconoscibile, così da poter tracciare, già a livello meramente paratestuale, una contro-geografia ideale della Milano di fine Ottocento²⁴⁶. Questa la descrizione di via del Guast, prima che diventasse via Anfiteatro:

²⁴⁴ Ivi, p. 86.

²⁴⁵ Spiega Valera: «Nome vernacolo che voleva significare furteggiare, penetrare, dare la scopola in qualunque luogo senza pagare, a scopo di appropriazioni, di truffe e di ammazzamenti. Il nome serviva d'ombrello a tutti i delitti della malavita.» Ivi, p. 79.

²⁴⁶ Si pensi ai seguenti titoli: *La locanda Berrini, I tranisti del Verziere, Coi cappuccini di piazza Monforte, Le memorie di San Pietro all'Orto* ecc.

È una via ricurva che ha due sbocchi: l'uno mette in piazza Castello, l'altro in porta Garibaldi. Sono una sessantina di case sopravvissute alla grande demolizione: luride, vecchie, screpolate. Un tempo un *gavée* (minchione) qualunque, che si fosse avventurato in quella stretta, arrischiava di essere derubato, spogliato ed anche assassinato con un colpo di *martino* (coltello), senza che le sue grida di aiuto! aiuto! gli menassero qualche soccorritore. La camorra, per usare di un vocabolo moderno, si estendeva dal proprietario della casa al subaffittuario, dall'affittaletti all'inquilino, dal *bouis* al liquorista, dallo straccivendolo al lattivendolo. Era un compromesso tacito fra di loro: l'uno non avrebbe fatto la *forca* (spia) all'altro.²⁴⁷

Già solo a voler esplorare velocemente la mappa dello spazio urbano di Milano, ci rendiamo immediatamente conto che stiamo parlando del centro. Abbiamo già visto come il centro città sia molto spesso, all'interno di una città che sta rapidamente crescendo, un'enclave di delinquenza e povertà regolata da leggi proprie e parallele a quelle dello Stato. Ma, se il centro non è ancora quello spazio urbano da riqualificare e porre, come tale, al centro della città non solo spazialmente, ma anche in tutte le sue possibili connotazioni simboliche (sociale, politica, culturale, economica ecc.) – ma il tema del centro come quartiere povero e non socialmente sviluppato è ancora presente in alcune città italiane –, allo stesso modo la periferia, che ha avviato la rapida espansione tipica delle città industriali²⁴⁸, non è ancora pronta ad accogliere la popolazione che vive in determinate condizioni. A proposito di questa descrizione, Luca Bani offre un interessante spunto mettendo in relazione la prosa in questione con le rappresentazioni anteriori di Dickens:

Sono i luoghi oscuri della metropoli, gli spazi che ricordano i meandri nei quali viene trascinato Oliver Twist quando è introdotto alla corte dell'ebreo Fagin e, tra parentesi, è strano che a proposito di Valera la critica non abbia mai citato Dickens come una delle possibili fonti per la descrizione dei bassifondi cittadini. Eppure Valera passò ben dieci anni a Londra, dal 1884 al 1894, per sfuggire alle sentenze di condanna seguite ai processi per diffamazione del 1883, e dimostrò di conoscere bene la realtà della capitale inglese pubblicando un volume intitolato *Londra*

²⁴⁷ Valera, *Milano sconosciuta*, p. 17.

²⁴⁸ Si veda il già chiamato in causa Zucconi, *La città nell'Ottocento*, op. cit.

sconosciuta, narrazione delle sue vicende di esule intrecciate a ritratti di personaggi eminenti della Gran Bretagna di quegli anni e a escursioni in città per raffigurare i personaggi che la percorrevano soprattutto nelle ore notturne; e non poteva non aver letto l'autore di Portsmouth.²⁴⁹

Tornando a via del Guast, l'*incipit*, con il suo «un tempo» e «ma lasciamo in pace i morti e veniamo a parlare della via Anfiteatro [nuovo nome della via]», periodo di raccordo tra la descrizione del passato e quella del presente, promette un passaggio a uno scenario completamente diverso, a un ambiente riformato. Ma il cambio è avvenuto solo nel nome della via, non in tutto il resto. E si addentra, con un'ennesima catabasi dantesca, confermata dal lessico della prima cantica, nelle locande della zona, dove la situazione non cambia rispetto a tutte le altre, tanto da fargli concludere così:

Di questi ributtanti bugigattoli ci sarebbe da ridire tutto quello ch'è abbiamo detto degli altri. Vale forse la pena? No. A noi basta ormai designare quante immonde tane racchiudeva e racchiuderà nel suo seno la capitale morale d'Italia. A noi basta dare uno strappo qua e là alla pudibonda tela collocata con cura, sotto cui si celavano e si celano turpitudini e vergogne incredibili, perché anche i gaudenti, coloro che ragionano sempre a pancia piena, abbiano a godere l'esilarante spettacolo, senza pagare la tassa d'ingresso.²⁵⁰

Quella fatta da Valera è dunque una rappresentazione di Milano da cui la città esce completamente disfatta e smascherata. Lo squarcio nella *pudibonda tela* ha permesso di entrare in un mondo degradato e infimo, dove sono costrette a convivere le due anime della delinquenza e della povertà, che solo in parte coincidono, e che, inevitabilmente si incontrano e scontrano con le istanze aristocratiche di una borghesia che pretende nascondere quanto Valera ci svela, come, ad esempio, nel caso della prostituta appena

²⁴⁹ L. Bani, *Paolo Valera: ideologia e critica sociale nella Milano dei misteri urbani*, Transalpina, 25, 2022, p. 101-118. Sulla letteratura dei misteri come punto di partenza per sperimentazioni successive, cfr. F. Foni, I. Incarico, *I futuri misteri di Milano*, Transalpina, 26, 2023, pp. 107-125. Su Valera a Londra si veda almeno A. Mazzoli, *Da Milano a Londra. Paolo Valera tra reportage, giornalismo e letteratura*, Forum Italicum 2023, Vol. 57(1), pp. 91-103.

²⁵⁰ Valera, *Milano sconosciuta*, p. 121.

uscita dalla visita di controllo che si avventa su due donne borghesi *cosidette oneste* che, passando, le danno della *vacca*²⁵¹. La vividezza e l'icasticità della rappresentazione, ad ogni modo, coincidono con un'esperienza umana e sensoriale totalizzante, nella quale rientra l'incontro con l'*orrido* e lo *sporco*²⁵², che investono e mettono alla prova la sensibilità di chi attraversa quei luoghi. Ma, se in qualche modo per Corio era consolante il confronto tra Parigi e Milano, in una sorta di *mal comune mezzo gaudio*, la radicalità politica di un Valera non può ragionare in questi termini e l'allargare il campo rendendo Milano paradigma di una situazione più generale significa solo espandere l'efficacia della denuncia, se, come afferma nel rispondere alle critiche di Giarelli:

Tu chiami la *Milano sconosciuta* «un'opera nuova nei rapporti locali soltanto.», Ma perché? Forse che un numero od una data via distruggono una piaga che esiste a Milano, quanto a Napoli, a Roma, a Firenze, a Genova, a Torino? Ho localizzato dove si svolgono i drammi angosciosi, ma non ho rinunciato ad essere di tutti i paesi ove si alternano simili lordure.²⁵³

3) Andare al cuore delle passioni urbane: *Il ventre di Milano*

Poco più di un decennio dopo la *Milano in ombra* di Corio, una nutrita schiera di gastronomi, capitanati da un *Capo-cuoco* decidono di raccontare il banchetto che si consuma nel cuore del nord Italia e che nutre *Il ventre di Milano*. Opera del 1888, dal significativo sottotitolo *Fisiologia della capitale morale*, essa raccoglie, come abbiamo detto, i contributi di numerosi scrittori scapigliati (Aldo Barilli, Ferdinando Fontana, Leo Speri, Otto Cima, Francesco Giarelli, Pinzo, Olearo Bianchi, Cletto Arrighi, Gustavo Macchi, Mario Colombo, Illico et Immediate Commend. Prof. Neo Cirillo ecc. ecc.)²⁵⁴,

²⁵¹ L'episodio è tratto dalla prosa *Alla visita*, in Valera, *Milano sconosciuta*, p. 186.

²⁵² Per questi due aspetti, cfr. Ghirlanda, *Milano sconosciuta...*, op. cit.

²⁵³ Il testo, presente nell'edizione del 1880, è scomparso nella ristampa che stiamo qui utilizzando, che riprende l'edizione del 1923.

²⁵⁴ Se alcuni sono nomi noti, almeno nell'ambiente scapigliato, per altri trovare notizie bio-bibliografiche è complicato, anche perché pressoché legati alle prose scritte per il volume in questione. Su Aldo Barilli, autore di un romanzo dal titolo *Avventure amorose di Teresina Millaflori*, abbiamo una notizia di morte, in Messico, nel 1907, che lo indica come direttore di scena e tra i dirigenti della Scala milanese, secondo

con alla testa lo stesso Arrighi, in veste appunto di *Capo-cuoco*. Il proponimento di base del libro, diviso in due parti, è quello di «tornare al decente e al fragrante», dopo tutti i numerosi libri, si legge ancora nell'*Antipasto*, «pieni di laidumi e di cattivi odori», ossia quelli pubblicati negli anni precedenti, tra cui Corio, ma soprattutto il bersaglio polemico di spicco, il Valera della *Milano sconosciuta*, invocato con il diminutivo Paolino: non si dimenticherà che, tra i nomi che abbiamo indicato, c'è quello di Giarelli, che non aveva avuto problemi nell'esprimere le proprie riserve circa l'opera valerana, considerata eccessiva nello stile e nella connotazione ideologica, e ad invitare più volte, nelle prose del *Ventre di Milano*, alla moderazione nella scrittura. Date queste premesse, sarà opportuno capire di fronte a che libro ci troviamo:

Il *Ventre di Milano* non sarà dunque nè un apologo come quello di Menenio Agrippa, nè un romanzo come quello di Zola e di Camillo Cima, nè una geremiade come quello della signora Scarfoglio. Sarà invece una fisiologia stretto senso della parola vera fisiologia nel più varia, diffusa, soffice, spigliata, palpitante, di questa grande città che s'avvia a diventar il centro più importante della penisola dopo Roma. Sarà la descrizione della vita materiale e morale in alto ed in basso; sarà se vuoi la tragicomedia terribile della lotta per la vita da una parte, e della lotta pel godimento dall'altra; sarà magari l'urlo supremo di chi muore di fame, di fronte al sogghigno beffardo di chi abbrucia un biglietto da cento per accendere lo sigaro; sarà il

quanto riportato sul semestrale di gen-giu della rivista «Ars et Labor», p. 612.; circa Leo Speri, il volume L. Caldoli (a cura di), *Gli Scapigliati*, Pontremoli Editore, Milano 2023 ci informa che «si tratta di scrittore minore vicino alla scapigliatura: fu autore del romanzo erotico *Le schiave del piacere* (Milano, Aliprandi, 1889)»; su Otto Cima, figlio dello scapigliato Camillo Cima, abbiamo qualche notizia in più: scrittore per riviste come «L'uomo di pietra» e la «Rivista d'Italia», del 1897 è la dura reprimenda della rivista La Civiltà Cattolica, che lo accusa, insieme a Vincenzo Morello, di stendere scritti anticristiani (in questo caso il riferimento è a *Natale sotterra*), a conferma della *verve* scapigliata, inoltre è suo un libro intitolato *Milano vecchia* e uscito nel 1926 per Treves. Proseguendo, il nome di Pinzo Oleandro Bianchi, che viene riportato più volte (anche se a volte trasmesso correttamente) dal volume *Il ventre di Milano. Fisiologia della capitale morale*, Ledizioni, Milano 2016, non ha senso. Bisogna dunque di separare Pinzo (pseudonimo di Cima padre) da quello di Oleardo Bianchi, a propria volta nome del quale non si sa nulla e che pare collegato solo a quest'opera, nonostante abbia il sapore di pseudonimo. Idem per Mario Colombo. Neo Cirillo, infine, è lo pseudonimo con il quale Arrighi, caduto nel dimenticatoio negli ultimi anni di vita, tento di rilanciarsi scrivendo opere a sfondo erotico-sessuale, per cui vedi Farinelli, *La Scapigliatura*, op. cit., p. 117.

confronto fra il *self made man*²⁵⁵, che dà quattrocento mila franchi per fondare una istituzione scientifica ed il nobile ereditario, che colle tasche piene di monete d'oro rifiuta fin la più piccola moneta di rame al miserabile che gli stende la destra.²⁵⁶

Sono note le prese di distanza, che abbiamo già avuto modo di vedere, tanto dal *misero topolino* partorito da Zola che, a dispetto delle promesse, non aveva lasciato *nessun vestigio* del ventre, tanto dalle querimonie vittimistiche della Serao nella descrizione di Napoli. Allo stesso modo, contro Valera, il quale ha avuto il torto di utilizzare l'orrido per arrivare ai lettori, ci si concentrerà sul fatto che «l'esame della miseria milanese oggidi bisogna portarlo anche in alto, dove nessuno finora ha osato di studiarla, se si vuole ch'essa insegni qualche cosa di utile» sostenendo, contro l'autore della *Milano sconosciuta*, che il vizio e la decadenza morale delle classi ricche non sono, in fondo, diverse da quelle di chi vive nei bassifondi: del resto, il timore per il fatto che gli scritti di Valera potevano spingere ad una vera e propria rivoluzione non era poi così ingiustificato, dato che

L'esperienza storica aveva dimostrato che una crescita per così dire selvaggia dell'industrialesimo urbano implicava prezzi pesanti ed esponeva a rischi sempre più evidenti: il fantasma del socialismo, che si aggirava per l'Europa dopo il 1848 e per la prima volta prendeva corpo nella Comune parigina del '71, non poteva non ingenerare una apprensione particolare in una classe dirigente giunta al potere in ritardo, e non inconsapevole della sua fragilità costitutiva.²⁵⁷

Dopo una serie di capitoli introduttivi, tutti attraversati dalla metafora del ventre, il capitolo V, *La Milano dei nonni*, è per l'appunto una panoramica sul passato della città, per farsi che la sua *fisiologia* sia davvero completa, e, al tempo stesso, un bilancio («I vecchi sono capaci di dirci: vediamo un po' se siete buoni di scoprire se si sta meglio

²⁵⁵ Sull'argomento, G. Rosa, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Edizioni di Comunità, Milano 1982, pp. 111-121, ed. digitale.

²⁵⁶ AA. VV., *Il ventre di Milano*, op. cit., p. 22-23.

²⁵⁷ V. Spinazzola, *La «capitale morale». Cultura milanese e mitologia urbana*, Belfagor, 31 MAGGIO 1981, Vol. 36, No. 3, p. 317.

adesso che si sta meglio, oppure se si stava meglio allora che si stava peggio?») utile a valutare le trasformazioni di Milano a partire dai decenni precedenti. Sotto l'egida del Positivismo²⁵⁸, che in misura maggiore o minore informa anche tutti gli altri scritti che abbiamo visto finora, la Milano di questa «società di letterati» è, contro il parere dei *vecchi*, una città forte:

C'è ancora della gente povera di spirito e brontolona che sostiene che Milano decade ed invecchia. [...] Invecchia forse e decade ai tuoi occhi, povero merlo, perchè tu stesso sei invecchiato e decaduto senza più speranza di risorgere! Milano non ha più per te i cari allettamenti e gli splendori di una volta, solo perchè noi giovani ti trascuriamo e ti lasciamo in disparte, mentre dal canto loro le belle non hanno più per te moine e sorrisi a meno che non se li facciano pagare a peso d'oro. Milano decade? Ma non s'è mai dato un momento di maggior vita, di maggior iniziativa, di maggior ricchezza, di maggior lavoro, di maggior trionfo del divo ventre come in questo benedetto 1887 che è sparito or ora? Milano invecchia? Come mai una città in continuo progresso si può pensare che invecchi?²⁵⁹

Con una tecnica retorica che si incontra spesso nel volume, l'autore riporta e sembra, se non abbracciare, almeno comprendere le motivazioni di una determinata tesi, salvo poi distruggerla attraverso l'utilizzo della beffa, tipico di Arrighi, ma in generale di tutto il gruppo. La fiducia nel progresso²⁶⁰, già stigmatizzata da Valera che lo vedeva come un

²⁵⁸ Per un inquadramento generale dell'opera e dei suoi rapporti con la cultura positivista, vedasi Rosa, *Il mito della capitale morale*, op. cit., pp. 140-156, ed. digitale.

²⁵⁹ AA.VV., *Il ventre di Milano*, op. cit., pp. 99-100. La prosa in questione è firmata da Arrighi.

²⁶⁰ Va tuttavia ricordato – per comprendere meglio questo entusiasmo e questa fiducia che, per le condizioni economiche e imprenditoriali del capoluogo lombardo, pervadeva gli scritti di parte degli intellettuali meneghini – che «l'unico mito ideologico serio, non retoricamente fittizio, elaborato dalla borghesia italiana dopo l'Unità è stato il mito di Milano: il mito della «capitale morale». Perché questa rivendicazione del carattere di serietà e sanità della vita cittadina milanese, in confronto a quella romana? Perché la metropoli lombarda veniva indicata come il luogo deputato del lavoro produttivo, cioè socialmente utile — e appunto in quanto tale dotato d'un valore etico collettivo». Spinazzola, *La «capitale morale»*, op. cit., p. 317. A questa luminosità prevalentemente economica e industriale fa da eco, nell'ottica, dichiarata nell'Antipasto, di descriverne *i suoi più leggiadri e laidi aspetti*, una certa luminosità morale, che si concretizza, per esempio, nel tema della carità – concetto che, oramai, almeno nell'ottica della nuova civiltà dello sviluppo, ha perduto il senso cristiano, ponendosi al servizio dell'ordine sociale, e difatti diventando *filantropia*: «Ma

male per le classi subalterne, è ancora parametro significativo di salute e benessere. Ovviamente lo stesso discorso vale per la dimensione estetico-urbanistica della città, di fronte alla quale, pur non negando l'evidenza del decadimento, si risponde che «Milano ha oggidi ben altre doti per essere centomila volte migliore della Milano dei nonni!»²⁶¹. Abbiamo già anticipato il fatto che le numerose prose che costituiscono *Il ventre di Milano* affrontano, recuperano e amplificano temi già presenti nelle due opere precedenti, così come in tutte quelle scritte per in occasione dell'Expo del 1881. Dalla prostituzione, ai *lôcch* ai 'teppisti', si tratta di figure ricorrenti del panorama urbano della Milano della fine del XIX secolo. Varrà la pena, pertanto, tralasciando queste figure, procedere a discutere alcune interessanti prose, come, ad esempio, l'ultima del primo volume, *Madri ed esordienti*. Firmata da Giarelli, affronta il difficile argomento della prostituzione giovanile, che prende le mosse dall'ambiente familiare consenziente e, anzi, colpevole:

Ci sono a Milano numerose le madri, che lanciano le figlie, perchè alla famiglia non bastano i mezzi per vivere. Sulle prime chiudono gli occhi alle scappate della ragazza coll'amante. Poi, delle due l'una: o l'amante è danaroso, ed allora la fanciulla diventa per la mamma una gentile macchinetta da carta-moneta. Od è uno spiantato, ed allora bisogna farla finita subito e rivolgersi a più fertili sponde. Padre, mamma, fratelli, ci fanno su il palato a quel pane.²⁶²

Ma il fenomeno è il pretesto per una più generale valutazione e comprensione dei meccanismi della metropoli. Infatti, il lungo esordio è eloquente in tal senso:

non appena la pietà per le miserie potè affermarsi nella grande maggioranza dei cittadini, da puro sentimento essa si voltò in idea e diventò filantropia. [...] E gli uomini stretti in società fecero gara nel mostrarsi pietosi. Milano – lo ripetiamo – come in parecchie altre cose – va superba di non essere seconda a nessuna in questi provvedimenti del cuore, della ragione e dell'interesse sociale. La beneficenza fu sempre sua gloria nel passato e lo è sempre più tuttora. Nessuna altra città del mondo lo diciamo con cognizione di causa a pari condizioni di anime di ricchezza, ha come Milano un numero tanto cospicuo di istituzioni benefiche». AA.VV., *Il ventre di Milano*, op. cit., p. 101

²⁶¹ Ivi, p. 101.

²⁶² Ivi, p. 233.

Non è vero che Milano sia la città più immorale d'Italia. Sono le solite querimonie di quelli che veggono sempre tutto nero, a casa loro. Mentre a casa degli altri è tutto roseo, tutto bianco, tutto azzurro. Lontani quindi dalle esagerazioni! L'articolo non è infatti mai così intonato, come quando circoscrive la sua azione entro i confini della praticità. Milano non è la città più immorale d'Italia, ma divide con tutti i centri popolosi dell'antichità e della modernità il triste privilegio di accumulare la corruzione. [...] Ma come pretendere qualche cosa di simile [sc. alle città di provincia] in una metropoli, abitata da poco meno di quattrocentomila individui, e che rappresentano nella loro più molteplice varietà l'internazionalismo mondiale?²⁶³

Accostata a Parigi, Londra, Berlino e Vienna, anche Milano ha una *potenza di irradiazione* tale da attirare un numero spaventoso di persone e perciò, osserva Giarelli, «con che coraggio protestereste contro il punto di defludio di tutti questi rigagnoli, se di tanto in tanto diventa una fogna?». È l'essenza della città moderna e della sua folla, che ormai, a fine secolo, è arrivata a connotare, insieme ad altri elementi che abbiamo già visto, la metropoli italiana (come abbiamo visto, solo Napoli, anche se in un contesto socio-economico completamente diverso, raggiunge i numeri di Milano).

²⁶³ Ivi, pp. 231-232. Il brano offre il destro anche a una poetica utilitaristica di questa sorta di 'verismo' letterario che abbia come scopo l'azione sulla città e sui suoi abitanti al fine di migliorarne le condizioni: «Ma il clinico della penna non può e non deve limitarsi alle platoniche declamazioni delle vecchie scuole lagrimose. Scoprite il carcinoma: specillate, tagliate giù, profondamente, di netto, nell'ulcere cancrenosa: mettete a nudo gli integumenti più infetti e più nascosti. Dell'aria e della luce su questo lupus vorace che strazia nell'ime viscere la compagine umana. Questo è il metodo esclusivamente accettabile nella letteratura dell'oggi, che bestemmia a buon diritto l'accademia. Così si conseguirà un risultato positivo. Così, e in verun altro modo. Al museo gli scrittori da tavolino. La moralità in azione contrapposta alla immoralità militante», *ibid.* Si noti qui lo scagliarsi dell'autore, con atteggiamento tipico delle scienze sociali che, a quell'altezza, iniziavano a scendere in campo per osservare dal vivo la realtà, contro gli «scrittori da tavolino».

Capitolo II

Da Milano alle Langhe (passando per Siena e Belluno): l'Italia della provincia

All'indomani delle esperienze milanesi (e, come abbiamo visto, in misura minore torinesi) degli scapigliati, e contemporaneamente all'opera di D'Annunzio, Pirandello e Svevo, traghettatori della nostra narrativa verso la contemporaneità novecentesca, la provincia italiana – quella senese, come vedremo con Tozzi; ma saranno ugualmente provincia, come vedremo più avanti, pur con presupposti ed esiti differenti, il Bellunese buzzatiano o le Langhe di Pavese – offriva all'Italia del primo dopoguerra un'alternativa di scrittura alle opere di coloro che abbiamo indicato poc'anzi e una modalità di rappresentazione di quel mondo rurale che, in qualche modo, aveva necessità di esprimersi, persino, in certi casi, attraverso la rinuncia al dialogo con la storia coeva: è sintomatico, ad esempio, che la produzione maggiore di Tozzi, quella dei romanzi appartenenti alla cosiddetta *Trilogia sull'inettitudine*, si collochi in un punto cruciale della storia d'Italia – la fine della prima guerra mondiale – che nell'opera tozziana è semplicemente ignorato: si pensi soprattutto a *Il potere* e a *Tre croci*, scritti entrambi nel 1918; per *Con gli occhi chiusi* la questione è un po' più complessa, data la gestazione pressoché decennale dell'opera. Tolto D'Annunzio, la cui figura occupa un posto a parte e che, pur raccogliendo quanto intorno si andava proponendo o si era da poco affacciato sul panorama letterario e filosofico europeo (le istanze dell'estetismo e la lezione della narrativa russa ottocentesca prima, la temperie del decadentismo poi), resta sempre al di qua della linea di rottura che stiamo tracciando, per Pirandello, Svevo e Tozzi – tutti e tre distanti a loro modo dalle avanguardie e dal sistema delle riviste – possiamo rifarci alla categoria del *realismo modernista* proposta in maniera più che convincente da Riccardo Castellana²⁶⁴. E non a caso, dunque, si parla di singole personalità e non di movimenti:

Diverso è però il modo in cui i due atteggiamenti reagiscono a questo stato di cose
[sc. sfiducia nel progresso e rottura con la tradizione].

²⁶⁴ Sulla definizione di realismo modernista si vedano almeno i seguenti contributi: Riccardo Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, gennaio/aprile 2010, vol. 39, n. 1, pp. 23-45 e *Id.*, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009, pp. 12-13. Per un inquadramento generale del modernismo in Italia, vedi *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Carocci editore, Roma 2018.

Diverso sin dalla concezione del lavoro intellettuale, perché mentre l'avanguardia presuppone la dimensione del gruppo o del movimento organizzato, lo scrittore modernista parla sempre a titolo personale: Pirandello, Tozzi e Svevo sono degli isolati, così come Joyce, Woolf, Proust, Mann e Kafka. Sul piano operativo, poi, la dimensione del gruppo o del movimento artistico-letterario porta anche all'elaborazione di poetiche condivise (e spesso trans-artistiche), la stesura e la sottoscrizione di manifesti, la redazione di riviste: l'avanguardia privilegia così nettamente il "gesto" e l'intenzione rispetto al risultato. L'artista d'avanguardia pratica deliberatamente quello che Compagnon chiama il «terrorismo teoretico», mentre, al contrario, lo scrittore modernista non antepone mai l'intenzione all'opera ed è solo a quest'ultima (non al gesto che la precede) che attribuisce effettivo valore artistico.²⁶⁵

Un isolamento che, però, almeno nei casi di Pirandello e Svevo, è una possibilità di costruire un ponte attraverso cui ricollegarsi direttamente al modernismo europeo e attingerne temi e stili. Lo stesso, tuttavia, accade per Tozzi, che pure ha, come Svevo, una formazione autodidatta, l'Europa è interlocutore privilegiato, anche se a distanza e soprattutto attraverso i libri:

Nel momento in cui ci accingiamo ad analizzare la rilevanza della presenza di opere di autori stranieri nella biblioteca di Castagneto, appare necessaria una premessa: il panorama culturale dell'Italia di inizio secolo non è certo quello di un Paese pienamente aperto alle suggestioni culturali europee. La Penisola vive anzi in un certo isolamento culturale [...] In questo senso, la constatazione che nella biblioteca tozziana trovano posto le opere di tanti scrittori stranieri assume particolare importanza: evidentemente il nostro autore, pur non stimolato dal clima culturale italiano, fu in grado di recepire le suggestioni che provenivano dall'estero e conobbe così i maggiori rappresentanti delle letterature europee.²⁶⁶

²⁶⁵ Castellana, *Parole persone cose* cit., p. 14.

²⁶⁶ Costanza Geddes da Filicaia, *La biblioteca di Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze 2001, pp. 60-61. Sull'argomento si vedano inoltre Laura Melosi, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze 1991; da ultimo, Marco Menicacci, *Tozzi e la cultura europea*, in *Stagioni di Tozzi*, a cura di Marco Marchi, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 105-126; per i rapporti con le singole letterature europee e per ulteriore bibliografia, si veda *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana e I. de Seta, Carocci editore, Roma 2017.

E infatti, come dimostrato peraltro dal catalogo della biblioteca di Tozzi allegato dalla studiosa, la presenza degli stranieri, in particolare francesi, ha una consistenza non indifferente²⁶⁷. Tutto ciò merita la pena di essere posto a premessa di quanto andremo a dire, soprattutto per inquadrare l'autore che inaugura la seconda parte di questo lavoro e, con essa, il Novecento, Federigo Tozzi. Nel quindicennio all'interno del quale matura il recupero di un Tozzi a lungo dimenticato (ma da subito presente all'attenzione vigile di certa critica, si pensi a Borgese²⁶⁸) e il suo inserimento tra i maggiori del secolo scorso, periodo che parte dalle riletture di Debenedetti²⁶⁹ e, attraverso Cassola²⁷⁰, giunge fino a Moravia²⁷¹, troviamo, tra le dimostrazioni degli innumerevoli richiami accolti da un critico che mai avrebbe avuto la possibilità di sistematizzare il proprio 'non finito' sul Novecento, Ruggero Jacobbi, un interessante abbozzo su Tozzi:

L'opera maggiore del Tozzi è particolarmente attiva nella direzione di un raccontare che si snodi al di fuori dei parametri del tempo; che in un certo senso snaturi il tempo, immobilizzandolo nel gesto, cui si affida la memoria plastica dell'uomo. È un modulo narrativo che sfalda le misure ottocentesche da cui pure ha preso le mosse e di cui ripete un po' sempre certe cadenze essenziali [...] Il superamento del naturalismo consiste, comunque, nell'evidenza affidata al mondo fisico, inteso come unica rivelazione probabile di un improbabile mondo interiore.²⁷²

²⁶⁷ Ivi, pp. 98-166.

²⁶⁸ Si veda, ad esempio, il profilo d'autore che lo scrittore polizzano traccia in *Tempo di edificare* e che fa da eco a quello su Verga, per cui cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Tempo di edificare*, Fratelli Treves, Milano 1924, pp. 23-63; sui rapporti tra Borgese e Tozzi cfr. Ilaria de Seta, *L'uno "intellettualmente poligamo" e l'altro "dedito tutto a una cosa". Borgese e Tozzi nei carteggi inediti*, «Diacritica», fasc. 36, 25 dicembre 2020 e Ead., *Con Borgese e Debenedetti: Tozzi, artista di una provincia europea*, in Federigo Tozzi in Europa cit., pp. 91-94.

²⁶⁹ Si vedano le belle e ormai classiche pagine contenute in Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971. Sul rapporto tra Tozzi e Debenedetti, si veda Ilaria de Seta, *Con Borgese e Debenedetti* cit., pp. 94-96.

²⁷⁰ «Tozzi vede la condizione umana fuori da ogni schema. La sua rappresentazione della vita è troppo più persuasiva di quella che ci offrono fatti di natura anche importante come il marxismo e la psicanalisi. Insomma, Tozzi è uno scrittore: è uno scrittore che ha la vista troppo più acuta di quella degli uomini di cultura»: cfr., Carlo Cassola, *La cattiveria buona di Tozzi*, «Il Mondo», n. 954, 1970.

²⁷¹ Si veda la puntuale ricostruzione offerta in Antonio R. Daniele, *Moravia centodieci. Itinerari critici: narrativa, cinema, teatro*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2017, pp. 27-33.

²⁷² Ruggero Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, Garzanti, Milano 1984, p. 565. La curatrice, che nella premessa spiega la complicata situazione filologica in cui versa l'opera di Jacobbi, ci segnala che «a Tozzi

Giunti a questo punto, bisogna cercare ora di capire in che modo questa dimensione inusuale – rispetto ai percorsi della narrativa coeva – dalla quale nasce l’opera tozziana agisca in quest’ultima, unendo «il superamento del naturalismo» e, scardinati «i parametri del tempo», l’estetica spaziale della provincia senese, che valuteremo in particolare in relazione a *Con gli occhi chiusi* e *Il podere*, anche se non esclusivamente²⁷³, dato che ci troviamo di fronte a quello che «è, dopo Pirandello, il novelliere più significativo del modernismo»²⁷⁴.

1) Allegoria, simbolismo e descrizione: il punto di svolta di *Con gli occhi chiusi*

A partire dalla conoscenza della folta biblioteca di Tozzi, tanto per cominciare, potremmo farci un’idea delle istanze che sono alla base dei procedimenti stilistici e di costruzione del senso nelle opere dell’autore senese e, in particolare – che è quello che ci interessa qui –, delle descrizioni degli spazi, in particolare campagnoli. Dietro Tozzi c’è Verga, questo è certo²⁷⁵. Ma non solo: Riccardo Castellana ci instrada sulla formazione di Tozzi

sono dedicati 4 distinti avviati profili [...] Mentre i primi tre interventi sono palesemente asistemati e divulgativi [...], l’ultimo [quello che abbiamo citato], col suo stesso titolo [*Prosa: Federigo Tozzi*], rimanda quanto meno a una precisa intenzione editoriale e progettuale, quale attestata da uno dei tanti indici: *ibidem*.

²⁷³ Ovviamente il tema è debordante e lo ritroviamo anche altrove, soprattutto nelle novelle, dove «Tozzi aderisce con pienezza assoluta al mondo della campagna toscana nel quale le cose hanno la sensibilità delle persone e le persone hanno l’immobilità delle cose. Questo mondo così sensibile e così immobile sembra rifluire sino a Tozzi da generazioni e secoli di vita contadina. Forse per questo la pagina di Tozzi che rappresenta il podere e la campagna toscana ha tanta forza, è carica di tanto vigore. È come se vi fosse concentrata un’esperienza più vasta di quella di un uomo», in Aurelio Benvenuto, *Il reale e l’immaginario. Saggi su Federigo Tozzi*, Alfredo Guida Editore, Napoli 1996, p. 16. Tutte le citazioni delle opere di Tozzi saranno tratte da Federigo Tozzi, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, Introduzione di Giorgio Luti, Mondadori, Milano 1987; la referenza bibliografica sarà di volta in volta offerta nel seguente modo: *Opere*, numero di pagina.

²⁷⁴ Riccardo Castellana, *La novella dalla seconda metà dell’Ottocento al modernismo*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Carocci, Roma 2019, p. 214.

²⁷⁵ Al di là degli studi specifici, valga come ammissione dell’importanza del magistero di Verga per Tozzi il memorabile articolo *Giovanni Verga e noi*, pubblicato su «Il messaggero della domenica», del 17

e sui «punti di riferimento più prossimi alla sua ricerca stilistica e più immediatamente fruibili»²⁷⁶, che vengono a formare una cultura letteraria la quale è «prevalentemente di tipo simbolista (Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck), anche nelle sue varianti crepuscolare (Francis Jammes) e decadente (Huysmans, d'Annunzio)»²⁷⁷, fornendoci dunque anche una possibile direzione interpretativa da seguire. Sarà il caso di incominciare dall'opera che, tra gli scritti 'maggiori' dell'autore, presenta la varietà più nutrita di descrizioni e di utilizzi del paesaggio e dell'ambiente, *Con gli occhi chiusi*, romanzo che si pone a metà strada tra due modalità di rappresentazione di questi ultimi, quella giovanile mutuata dalla poetica simbolista e da quella decadente e quella più matura dovuta, tornando a Castellana, a «una sperimentazione di tecniche rappresentative che sono invece riconducibili ad un *Kunstwollen* di tipo modernamente allegorico»²⁷⁸. Lo spazio narrato nel romanzo tozziano fa il suo ingresso immediatamente e con due modalità differenti, quella del ricordo di Civitella, paese di Domenico Rosi, che subito scompare per fare posto alla seconda modalità, quella del presente del podere di Poggio a' Meli, al quale si accosterà, anche se in misura minore, lo spazio cittadino, cui pure faremo riferimento.

Il podere, benché piccolo e con le case in quel modo, era bello: ci si trovava una dolcezza che invogliava a starci: cinque cipressi, in fila, dietro il muricciolo dell'aia; e poi tutto pieno d'olivi e di frutti. Qualcuno, dopo aver due o tre volte girato gli occhi attorno, diceva: «se fosse più grande, piacerebbe meno!» L'appezzamento pianeggiante era di una terra scura e rossiccia; il resto di tufo asciutto e sodo, quasi giallo. A primavera, meno il lavorato con l'aratro o con la vanga, diventava di cento verdi; e l'autunno ci metteva un bel pezzo a scolorirli.²⁷⁹

novembre 1918, poi trapiantato in *Realtà di ieri e di oggi*, del 1928 e ora presente in Tozzi, *Opere* cit., pp. 1304-1308.

²⁷⁶ Castellana, *Parole persone cose* cit., p. 54.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ *Ivi*, p. 68.

²⁷⁹ *Opere*, p. 9. Per un'analisi approfondita della descrizione del podere presente nel romanzo, le cui descrizioni ritornano anche altrove, si veda Marco Testi, *Altri piani, altre valli, altre montagne. La deformazione dello spazio narrato in Con gli occhi chiusi di Federico Tozzi*, Pensa Multimedia, Lecce, 2006, pp. 25-36.

Le indicazioni del brano, che ritroveremo a loro modo ingannevoli – o quantomeno fuorvianti – a posteriori, quasi offerte all’insegna di un’oraziana *aurea mediocritas* e che ci proiettano in uno spazio che potrebbe essere contrassegnato, alla maniera di Ariosto, con il famoso motto «*parva, sed apta mihi*», sembrano la descrizione di un *locus amoenus*, il cui indiscusso statuto è condiviso («qualcuno [...] diceva») e prevede, stando a quanto parrebbe indicarci il brano stesso, persino la partecipazione del narratore. Ma, se il brano che abbiamo appena letto ci introduce genericamente a un mondo del quale sappiamo ancora poco, varrà la pena penetrare più addentro nel testo per capire qual è il valore effettivo delle descrizioni dell’ambiente circostante e quali sono i meccanismi conoscitivi che esse esercitano sui personaggi e, in particolare, su Pietro.

In una scena della parte iniziale, dopo che Anna, messo a letto il figlio, se n’è andata egli

Si destò a mezzanotte. Udi un usignolo, forse tra le querci del podere, accanto all’aia. Le sue note gli parvero un discorso, a cui rispondeva un’usignola di lontano. Allora li ascoltò ambedue a lungo, e non avrebbe voluto; e pensò che Ghisola fosse fuori per prenderli. Ma si chiese perché le cose e le persone intorno a lui non gli potessero sembrare altro che un incubo oscillante e pesante. Poi, nei sogni, sentiva la sua cattiveria; e credeva d’imprecare contro quel canto.²⁸⁰

Si dia un’occhiata ad alcuni elementi e ad alcuni procedimenti che ritorneranno e saranno utili a spiegarci la funzione di certi brani. Innanzitutto, gli elementi sensoriali che, come in questo caso, attivano il procedimento metaforico o quello analogico²⁸¹ – elemento centrale nelle descrizioni tozziane, come abbiamo detto –, per cui i canti degli usignoli sono sì un discorso, ma invitano il protagonista a una riflessione più generale sulle proprie circostanze, introdotta attraverso l’uso, martellante in tutto il testo, di verbi (parere,

²⁸⁰ *Opere*, p. 15.

²⁸¹ Si pensi a brani come il seguente: «E pure quelle righe d’ombra gli parevano come segni di febbre, e pulsanti come le sue vene; come acqua bollente» (*Opere*, p. 81). Qui, come in innumerevoli altre occasioni, è possibile verificare le due condizioni di sussistenza di ogni descrizione di tipo analogico, così come individuate da Castellana: a) *una assoluta reversibilità tra “tenore” e “veicolo”* e b) *l’assenza di un rapporto di motivazione che giudichi il paragone*, per cui si veda Castellana, *Parole cose persone* cit., p. 55.

sembrare ecc.) che intrecciano l'io a ciò che intorno gli si presenta²⁸², permettendo così di illuminare, per usare le parole di Tozzi stesso, «quegli elementi psicologici che sembrano apparire solo a contatto con la natura»²⁸³. In un mondo pressoché materiale, ossessionato, verghianamente, dalla roba e dal guadagno, ciò che permette di accedere alle verità più profonde sono le semi-cose percepibili con i sensi, in un circolo che parte dalla natura e ad essa ritorna: lo vediamo qui, dove sono in gioco i suoni, ma sarà altrettanto interessante potrebbe essere la valutazione di qualcosa di ancora più impalpabile, come gli odori, che addirittura, per dirla con Bachelard, possono «designa[re] un'intimità»²⁸⁴. Ma il mondo agricolo che Pietro attraversa è anche, almeno all'inizio, oggetto di rifiuto da parte sua, in quanto spazio occupato dal padre e, di conseguenza, carico del conflitto che con quest'ultimo vive Pietro. Ovviamente la disposizione del giovane nei confronti degli spazi 'paterni' è trasversale e si svincola dalla partizione binaria campagna-città – che pure nella prima parte del romanzo, ma in Tozzi in generale è molto forte, si pensi a *Gli egoisti* – e da tutte le dicotomie che sopra essa è possibile costruire e si pone trasversalmente, abbracciando così sia la dimensione agricola

²⁸² Luigi Baldacci, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino 1993, p. 13. Ma sulla valenza di questa categoria di verbi si veda anche Marco Marchi, *Immagine di Tozzi*, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 151-155. Qui, posto Tozzi accanto all'altrettanto modernista Svevo, il critico ci guida nella loro valutazione: «L'ambivalenza e la contraddizione dominano, il «senso» latita. Un immancabile margine di dubbio è avvertito necessario, il credere e il sembrare che investono per irradiazione tutto il narrabile fanno spazio all'antinaturalismo, alla letteratura che presto e se-pre di più – secondo una formula elementare quanto felice, ancora di appartenenza debenedettiana – «narra in quanto non spiega», ma che al contrario, ribaltando possibilità e fiducie tutte presunte, esige - indenne da aprioristiche convinzioni e consolidati privilegi di tipo umano stico - spietate, indefettibili registrazioni di altro tipo. Ci si muove, nella pagina dell'analiticamente diffuso Svevo come in quella del sintetico Tozzi, all'insegna del più assoluto plausibilismo, in sintonia con l'eslege anticonformismo accreditato per via di ipotesi sperimentalmente innovative e sconvolgenti dalla ricerca scientifica che culminerà nella psicoanalisi di Sigmund Freud», cit. a pp. 151-152.

²⁸³ Si tratta di un saggio di Tozzi su Carlo Bini citato parzialmente in Castellana, *Parole cose persone* cit., p. 69, e che lo studioso utilizza proprio per illustrare Tozzi (e l'evoluzione della sua poetica) 'con Tozzi', con gli esiti ultimi de *Il potere*, della descrizione dell'ambiente e dei suoi risvolti psicologici.

²⁸⁴ Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975, p. 41. E altrove: «Per i sensi come il gusto, l'odorato, il problema sarebbe forse anche più interessante che per la vista. La vista accorcia i suoi drammi, ma una traccia di profumo, un odore lontano, può determinare una vera e propria atmosfera all'interno del mondo immaginario», ivi, p. 207. Pietro, ad esempio, ha un rapporto stretto con gli odori: «Pietro prediligeva i fiori di campo, i fiori sbiaditi dagli odori incerti e quasi rassomiglianti» (*Opere*, p. 59); «gli parve che ella odorasse molto, di un odore strano; che lo eccitò» (ivi, p. 48). Atmosfera è termine chiave che tornerà più avanti, come vedremo.

(Poggio a' Meli) sia, con la trattoria paterna di via de' Rossi, quella cittadina. Questi spazi si configurano, dunque, ciascuno secondo le proprie modalità di azione sul protagonista, anche come luoghi di creazione di una dinamica mimetica del desiderio²⁸⁵, secondo l'interessante lettura di Castellana²⁸⁶: mediatore del desiderio di Pietro verso la madre, tema già affrontato dalla lettura a sfondo edipico di Debenedetti²⁸⁷, è Domenico – cui andrà inevitabilmente affiancato l'altro mediatore, Agostino, causa del desiderio di Pietro nei confronti di Ghisola.

Ma, per tornare alla campagna, essa, pur rifiutata, non può non essere, come abbiamo visto e vedremo ancora, spazio forte di costruzione del senso; e lo è anche oltre la volontà cosciente dei personaggi, al punto da penetrare spesso persino nella dimensione onirica di questi ultimi. Come si può immaginare, però, questo tipo di dinamiche e di conseguenti rappresentazioni all'interno del romanzo non appartengono solo alla figura del protagonista; dopo una scena in cui Ghisola, anticipando il compimento narrativo di sé stessa, con una crudeltà infantile schiaccia la testa ai passerotti presenti nel nido per poi cuocerli nel padellino, si assiste a una dinamica simile:

Ghisola si mise alla finestra; tirando sputi, di quando in quando, sopra una cosa che per l'oscurità non riusciva a distinguere. Poi guardava un poco verso il cielo, dove era venuta sempre qualche altra stella.

²⁸⁵ Il testo chiave è, ovviamente, il ben noto René Girard, *Menzogna romantica e verità romanzesca: Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Bompiani, Milano 2021. Proprio Castellana, in un intervento di qualche anno fa notava che «salvo rari casi la comunità accademica ha tardato non poco a riconoscere l'indubbia originalità della teoria mimetica», individuando le radici di questa 'inattualità' innanzitutto nel fatto che egli, «discostandosi in modo deciso dal filone principale della teoria francese degli anni Sessanta e Settanta, propone già a partire da *Menzogna romantica e verità romanzesca*, una concezione sostanzialmente realista e non autoreferenziale della letteratura», per cui si veda Riccardo Castellana, *Chi ha paura di René Girard?*, in *Intersezioni*, a. XXXI, n. 3, dicembre 2011. Ad ogni modo, su Girard e l'applicazione della teoria girardiana alla letteratura si vedano Pierpaolo Antonello, Giuseppe Fornari (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Transeuropa, Ancona 2009 e Santino Mele (a cura di), *L'ultimo grande racconto. René Girard e la letteratura*, Tilgher, Genova 2006.

²⁸⁶ Castellana, *Parole cose persone* cit., pp. 25-36. Come dimostrerà più avanti l'autore, in assenza di mediatori nella parte centrale del romanzo, il cronotopo della città si farà carico della di questa mancanza attraverso l'adesione di Pietro al socialismo.

²⁸⁷ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* cit., pp. 202 e sgg.

Una striscia umida di nuvole color della seppia divideva esattamente dal cielo turchino l'orizzonte lucente di raggi serotini. Le chiome degli olivi sembravano un solo velo trattenuto e avvolto ai rami aperti di ciascun albero.

I cipressi dell'aia erano neri.

I moscerini e le farfalle bianche rasentavano la fronte della giovinetta; e una fragranza ignota s'avvicendava con il fetore caldo della stalla di sotto.

Una cicala fece uno strido da un pesco, i cui fiori erano mollicci e resinosi: come se avesse sognato.²⁸⁸

Dalla lettura del brano scaturiscono tutti gli elementi già menzionati e tipici delle descrizioni tozziane. Qui andrà notato, ad esempio, come il passaggio dalla sera alla notte immette Ghisola, che proviene dall'esperienza di uno sguardo impedito («Una cosa che per l'oscurità non riusciva a distinguere») e attraversa la «striscia umida di nuvole»²⁸⁹, nella quale non si farà difficoltà a riconoscere, come spesso in Tozzi, certi procedimenti pascoliani e una costruzione della sinestesia²⁹⁰ che va oltre il valore poetico ed

²⁸⁸ *Opere*, p. 17. Si approfitta di questo spazio per dire qualcosa su quel «divideva esattamente» citato nel testo. Nel commentare un passo di poco successivo, Testi, nel volume già citato, ci dice: «Solo con Cézanne il paesaggio inizia ad essere visto con occhi e mente diversi, geometrizzato, ridotto a linee essenziali; queste linee geometriche sono usate da Tozzi per la descrizione dei paesaggi. L'uso geometrizzante delle linee è un punto intermedio per il senese, che residua nelle opere giovanili un atteggiamento descrittivo per sottoporlo subito dopo all'aggressione espressionistica. I cipressi nel passo citato tagliano l'aria, senza nessuna spiegazione ulteriore. Abbiamo notato la grande capacità tozziana di realizzare improvvisamente impennate stranianti che hanno una enorme potenzialità espressiva e spesso espressionistica», in Testi, *Altri piani* cit., p. 112. Questo, ovviamente, accade anche altrove, come, ad esempio, quando Pietro deve momentaneamente separarsi da Ghisola (e si noti il ritorno, all'interno di questa geometria essenziale, del cipresso, che sembra sempre demarcare confini, in orizzontale, come in verticale): «Ma i cipressi sparsi da per tutto, a filo o a cerchio in cima alle colline, gli dettero il rammarico di staccarsi da una cosa immensa» (*Opere*, p. 35, corsivo mio). Si torna, in certo modo, a quello che, per Schmitz, è il primo livello dell'esperienza dello spazio, l'*Ortsraum*, lo spazio locale, caratterizzato dalla presenza di forme geometriche misurabili e pressoché oggettive, per cui cfr. Hermann Schmitz, *Situationen und Konstellationen. Wider die Ideologie totaler Vernetzung*, Alber, Freiburg/ München 2005, pp. 186-204.

²⁸⁹ Ancora il gioco sinestetico che investe tatto e vista tornerà più avanti in termini non dissimili: «Tra i cipressi si vedevano le montagne, che sembravano soltanto lunghe striscie di colore ancora umido» (*Opere*, p. 67).

²⁹⁰ Alla sinestesia guarda anche Maryse Jeuland Meynaud, *Lettura antropologica dell'opera di Tozzi*, Bulzoni Editore, Roma 1991, pp. 82 sgg.

espressionistico per approdare, a livello della finzione, a una sintesi concreta nell'accoppiamento di due esperienze sensoriali differenti, soprattutto in questo caso, in cui l'esercizio del tatto è impossibile a causa della distanza materiale. Ma si tratta, in fondo, di una sintesi sensoriale che è tutt'altro che distante dalle dinamiche del reale, come accade, per esempio, nell'esercizio di visione di un quadro, per cui «l'occhio diventa mano»²⁹¹. Il passaggio di cui parlavamo poc'anzi si conclude con i cipressi neri per giungere a una dissoluzione della vista nel buio: lo spazio ora è ricostruibile solo attraverso gli odori – la «fragranza ignota» che introduce al mistero – e i suoni e, non a caso, sfocia nella dimensione onirica.

Ed è proprio in quel mistero appena richiamato che si verifica un primo apparente schiudersi degli occhi di Pietro sulla realtà, cosa che, in fondo, non avverrà prima della traumatica apertura del finale. La natura non ha più – o non sempre –, come accadeva classicamente, un accordo con l'interiorità del protagonista, ma, essendo tutt'al più oggetto dei volubili desideri dei personaggi, «ci si accorge che in realtà la vaghezza e l'indefinitezza della percezione del paesaggio naturale sono elementi narrativi strettamente funzionali alla caratterizzazione psicologia dei protagonisti, alla delineazione cioè di una percezione infantile e irresponsabile della realtà»²⁹². In una scena, tra le altre, in cui Pietro soffoca le sue «prime emozioni delicate», quando, vedendo un fiore che ha voglia di regalare a Ghisola, non porta a compimento il proprio desiderio,

E come tutta la natura gli apparve a un tratto misteriosa, con violenza! Qualche cosa da disperarsene.

Era stato bocconi in terra, chiudendo tra le braccia un pulcino per tenerlo con sé!
Aveva aiutato le formiche, togliendo dal loro cammino un bastone che dovevano valicare esitando e poi disperate: tremolando con un chicco troppo grosso, che le

²⁹¹ Maddalena Mazzocut-Mis, *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il nuovo melangolo, Genova 2002, p. 14. Ma sul tema, strettamente collegato con le arti visive e con la pittura in particolare (e non è un caso che ciò si verifichi in Tozzi), si veda anche Germana Pareti, *Il tatto e la profondità. La rivincita dei sensi oscuri*, Rosenberg & Sellier, Torino 2024. L'influenza della pittura è forte in Tozzi, ed è anche uno dei presupposti ermeneutici che la lettura di Testi, che già abbiamo citato, manipola in relazione al romanzo: non per nulla, nel terzo capitolo di *Parole cose persone*, intitolato 'Procedimenti analogici e "correlativo oggettivo" nelle descrizioni tozziane', Castellana esordisce con una citazione tratta da un saggio di Valery su Degas.

²⁹² Castellana, *Parole cose persone* cit., p. 59.

faceva cadere capovolte! Teneva con tenerezza un indovinello in mano, e lo rimproverava quando volava via!²⁹³

La necessità frustrata di accordare l'io e il mondo attraverso l'imposizione di un ordine impossibile – la (in)capacità di Pietro di governare sulle leggi naturali termina proprio con il periodo finale del brano – gli fa osservare il lato misterioso e violento della natura, che è poi, in definitiva – e su questo non può che esserci accordo – lo stesso dell'esistenza: tutto ciò lo spinge ad un'angoscia che gli dà «l'illusione che il suo spirito assumesse così enormi proporzioni che i suoi pensieri vi si smarrivano dentro, insieme con i loro echi improvvisi, come in una stanza troppo grande»²⁹⁴, subendo così «un malessere come quello delle vertigini»²⁹⁵. Una tale e inavvertita, o avvertita solo a livello sensoriale, ingerenza della natura si osserva in ogni situazione – soprattutto in quella primavera che è, lo dirà più avanti, «come una violenza»²⁹⁶, in anticipo sul celebre attacco de *La terra desolata* di Eliot – che domina persino, ci avverte Castellana commentando il brano che andiamo a considerare, «anche le pulsioni erotiche [le quali] sembrano dettate da leggi naturali: sono bisogni animali prima che umani, reazioni più azioni»²⁹⁷, al punto da richiedere al narratore la seguente «metalessi improvvisa e spiazzante, stridentemente antinaturalistica»²⁹⁸:

Vorrei parlare di questi indefinibili turbamenti del marzo, a cui è unita quasi sempre una sottile voluttà, un desiderio di qualche bellezza.

Questi soli ambigui, questi cinguettii ancora nascosti e che si dimenticano presto, queste nuvole biancheggianti che sembrano venute prima del tempo! E le foglie secche, che sono ancora sopra i grani germogliati, mescolando il pallore della morte con il pallore della vita! Queste foglie di tutte le specie, che si trovano ancora sopra l'erbe per rinnovarsi; le piante potate, e i loro rami e i loro tralci, sparsi a terra, che saranno portati via per sempre! E questi rami secchi tagliati dai frutti, che esitano

²⁹³ *Opere*, p. 19.

²⁹⁴ *Opere*, p. 20.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Opere*, p. 71.

²⁹⁷ Castellana, *Parole cose persone* cit., p. 26.

²⁹⁸ *Ibid.*

ancora a fiorire su le rame nuove! La terra un poco umida, che s'attacca alla punta delle vanghe, e i contadini sono costretti a pulirle con i pollici; e le zolle che rimangono agli zoccoli di legno! E quest'amore quasi matrimoniale e sconosciuto a noi di tutti gli esseri che s'aiutano; e anche i loro odii! E il vischio che nasce su i rami dei testucchi, tagliato con un colpo di pennato! Ma farà subito il ributto. E le gemme dei castagni!²⁹⁹

L'ossessionante ripetizione dei dimostrativi, interpellati quasi a operare un tentativo di esaurimento delle peculiarità di un marzo già primaverile; la chiusura, per mezzo di una punteggiatura forte, di periodi pressoché ellittici del verbo; il lessico non specialistico, ma preciso quanto basta a rappresentare la scena. Tutti elementi che concorrono a mostrare un Tozzi che, presa la parola, ci invita a prendere atto di un mondo che, pur agendo sull'uomo, gli è però sconosciuto e inaccessibile: dal matrimonio «di tutti gli esseri» noi siamo esclusi e deve intervenire direttamente il narratore per farci assistere ad esso.

2) Alcuni possibili percorsi della natura in Tozzi

Ci sono, tuttavia, alcuni ulteriori interessanti aspetti da rilevare. Nella valutazione delle descrizioni e degli elementi naturali che concorrono, come abbiamo visto, a darci la reale dimensione del mondo dei personaggi e, dato il carattere fortemente biografico di tanti suoi scritti – ma è la cosa che qui ci interessa meno –, anche del mondo di Tozzi stesso, entrano in gioco alcune particolari consistenze che forse è opportuno sottolineare, attraverso la scelta di alcuni percorsi, tra i tanti possibili, che mostrano la natura colta in due tra le sue manifestazioni più spiccatamente impregnate di senso nel discorso letterario, la pioggia e il tramonto del sole.

Partiamo, pur per una breve valutazione di questo primo percorso, dai seguenti brani:

²⁹⁹ *Opere*, p. 29.

i. Un giorno, mentre egli faceva colazione, seppe che Ghisola era tornata a Radda: Rebecca lo diceva ad Adamo. Alzò la testa per ascoltare meglio, e continuò a mangiare; ma stette quasi rincantucciato, fino alla sera, in fondo alla tavola, con la testa tra i pugni.

La pioggia cominciò ad ammolare i vetri della finestra chiusa, quasi avesse voluto allagare tutta la stanza. Era una di quelle piogge a vento che battono sopra un muro come per buttarlo giù; e, all'improvviso, cadono dritte, trasparenti e chiare; poi si vedono voltate alla parte opposta; e poi scompaiono; finché, di quando in quando, giunge al viso soltanto qualche gocciolina come la punta di un ago diaccio. E tutte le strade cambiano i loro colori; respirano; s'empiono di sole, che poi diventa ombra e ridoventa luce.³⁰⁰

ii. Improvvisamente la notte si fece più oscura e piovve alcuni minuti: una di quelle piogge che fanno notare subito il nostro malumore, come quelle che ribollono l'immondizie ammucchiate in mezzo ai campi.

A Ghisola, presa dalla stanchezza e dal sonno, parve che piovesse nella sua anima, ma non riusciva a togliere tutte le cose che c'erano. Si sentiva soffocare lo stesso.

Qualche lampo, silenzioso, s'accese tra le nuvole.

Allora, ella credette che avrebbe risentito quella pioggia in qualche sogno. Evitava di pensarci, per essere attenta a quel che accadeva intorno a lei e a quel che le dicevano.³⁰¹

Si noterà evidentemente che qui l'elemento naturale che attraversa i brani citati è, come abbiamo anticipato, la pioggia. Evidentemente, se si guarda a ritroso e in prospettiva (rispetto a Tozzi) lungo l'asse della storia letteraria, si tratta di un elemento che, per la forza che esercita sugli esseri e sulle cose, è difficilmente ignorabile, qualunque sia la sua funzione all'interno dell'opera – ed è curioso notare come, in un autore che utilizza quale luogo privilegiato dell'ambientazione della propria opera la campagna, essa (ma l'acqua

³⁰⁰ *Opere*, pp. 59-60.

³⁰¹ *Opere*, p. 132.

in generale³⁰²) si smarca dal ruolo agricolo-utilitaristico che ci aspetteremmo³⁰³ –, da quella apocalittica (con il biblico Diluvio universale che può vantare lo «*status* di archetipo»³⁰⁴, almeno occidentale), o comunque annuncio di una fine o di qualcosa di terribile (si pensi alle interminabili piogge nella Macondo di García Márquez), a quella fecondatrice – nulla di più immediato della ‘pioggia dorata’ attraverso cui Zeus feconda Danae; dalla forza purificatrice del penultimo capitolo dei Promessi sposi alla *lluvia amarilla* che, abbattendosi sulla desolata Ainielle di un noto romanzo di Julio Llamazares che da quello stesso sintagma trae il titolo, trascina l’anziano Andrés nella dimensione del ricordo e del contatto con i morti. Come che sia, liquidare in Tozzi questo elemento come riflesso del sentimento malinconico dei personaggi³⁰⁵, soprattutto se adolescenti, pare quantomeno frettoloso e qualcosa in più si potrebbe dire. Parrebbe infatti di

³⁰² Si pensi, ad esempio, ad un frammento di una delle prime prove romanzesche, *Adele*, nel quale si scorgono già temi e soluzioni stilistiche che si ritroveranno più tardi nella *Trilogia* e altrove: «Ma, adesso, [sc. gli occhi azzurri] erano come pieni e sconvolti di quell’acqua sorgenti spaventate. Le palpebre si schiudevano come dall’urto di quell’acqua contenuta nelle pupille, scorrente senza posa e senza termine. I suoi occhi sembravano come le acque ancora desolate, quando lo squallore dell’autunno vi butta dentro le sue foglie. E le acque devono correre ancora, sempre più presto, attendendo l’aumento delle piogge» (*Opere*, p. 510). Sull’opera si veda almeno, oltre alla recente edizione curata da Marco Marchi per i tipi de Le Lettere, Ilaria Muoio, «*Adele*» o *la poetica modernista del frammento. Sul primo romanzo (incompiuto) di Federigo Tozzi*, in *Interruzioni e cesure. Fenomeni e pratiche della discontinuità in linguistica, letteratura e arti performative*, a cura di R. Donnarumma e F. Romoli, Pisa, Pisa University Press 2021.

³⁰³ Semmai viene fuori nella sua variante ‘negativa’, come minaccia al raccolto; si veda, a tal proposito, questo passaggio del Podere: «Anche i solchi acquaioli, che tutti gli anni bisognava ripulire, restavano interrati; e non servivano più a niente. Così, quando pioveva, l’acqua andava giù a scatafascio; guastando le semine» (*Opere*, p. 368).

³⁰⁴ Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969, p. 439. Ma il riferimento, all’interno dei saggi che vi sono presentati, non è certo isolato; dialoga con l’opera l’altra grande fatica del critico americano, per la quale si veda *Id., Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino 1986.

³⁰⁵ Al di là delle esperienze personali, lo statuto malinconico dell’evento atmosferico in questione è stato preso in carico da numerosi scrittori nella propria opera: c’è tutta una linea francese che va da Bernardin de Saint-Pierre a Baudelaire che accoglie questo possibile significato della pioggia, per cui si veda Alain Corbin, *Breve storia della pioggia. Dalle invocazioni religiose alle previsioni meteo*, Marietti 1820, Bologna 2022 (ed. digitale), soprattutto i capp. “Sotto la pioggia” e “Un angolo di ombrello”. Di tutt’altro avviso, invece, le esperienze americane di Thoreau e Whitman, per cui si veda ivi, il cap. “Il Poema della Terra”. Sulla pioggia come fatto culturale, infine, si veda l’interessante studio offerto in Cynthia Barnett, *Rain: a natural and cultural history*, Crown Publishers, New York, 2015. Sugli esiti letterari della malinconia nelle sue varie sfumature, mi limito a segnalare il classicissimo Jean Starobinski, *L’inchostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014.

ravvisare, nelle descrizioni tozziane della pioggia, un valore di quest'ultima di volta in volta differente in relazione al personaggio su cui essa si abbatte. Nel primo brano, dunque, la pioggia si propone nel suo carattere violento, quando sembra che voglia «allagare la stanza»³⁰⁶, ma al tempo stesso come passaggio obbligato della crisi: come capita anche altrove nel testo, il cadere della pioggia e il suo riassorbirsi nella ricomparsa del sole³⁰⁷, testimoniano la capacità di Pietro di far fronte, pur con atteggiamenti infantili e mezzi inadeguati, alle avversità («E tutte le strade cambiano i loro colori; respirano; s'empiono di sole») e, in qualche modo, sopravvivere; diversamente accade, come si può capire dal secondo brano, a Ghisola: in questo caso, già dalla similitudine tra la pioggia che fa notare il malumore e quelle che «ribollono l'immondizie ammucchiate in mezzo ai campi» si nota uno scarto anche morale che anticipa quello che verrà. Non solo e non soprattutto: a differenza di Pietro (e, in fondo, anche del Renzo manzoniano, che sguazza nel temporale con la forza di un 'sentimento' impermeabile all'acqua), la pioggia penetra nella coscienza della giovane («parve che piovesse nella sua anima» - e si noti, ancora una volta, l'utilizzo di un ben determinato tipo di verbo), ma significativamente anche nella parte inconscia e ingovernabile, quella del sogno. In quell'«evitava di pensarci», il tentativo di Ghisola, riassunto in poche parole, di sfuggire a sé stessa. Ma, come abbiamo detto, un'altra condizione della natura, stavolta più impalpabile negli esiti, si può rilevare nel romanzo. Si considerino i seguenti brani:

³⁰⁶ La stanza è spesso teatro, nel testo, di svolte importanti. Essa è, ad esempio, anche metafora dell'animo di un Pietro che si sente perduto: «Cercava di superare le sue malinconie; ma non poteva dimenticarle quanto avrebbe voluto. Talvolta ne era distaccato di soprassalto; e allora gli veniva uno stato mentale confuso e torbido che pareva sempre per andarsene. E aveva l'illusione che il suo spirito assumesse così enormi proporzioni che i suoi pensieri vi si smarrivano dentro, insieme con i loro echi improvvisi, come in una stanza troppo grande» (*Opere*, p. 20). Ma, ancora di più, la stanza è anche il posto in cui Pietro, nel finale del romanzo, apre gli occhi. Per una ricognizione del senso della camera/stanza si rimanda a Bachelard, *La poetica* cit., *passim* e a Michelle Perrot, *Storia delle camere*, Sellerio, Palermo 2011.

³⁰⁷ Una dinamica simile si incontra in un contesto diverso, quello fortemente immaginativo della novella *Il crocifisso* (appartenente a *Giovani*), in cui si dice che, nel non-finito del mondo creato a metà di Dio che Tozzi pensa, «le foglie delle piante non si potrebbero né meno toccare, perché si dis fanno; e la loro molliccia s'appasterebbe alle mani: basta, anzi, una pioggia forte a distruggere intere foreste, che rinascono, poi, quando l'aria riscalda, come i nostri funghi» (*Opere*, p. 807).

1. Il sole tramontò tutto; e un brivido passò sopra Pietro, che non poté più sopportare quel sorriso; volendo perfino dimenticare d'averlo visto. Si rimise a testa bassa, pensando che avrebbe dovuto capire perché non gli piaceva. [...] Gli parve che la sera gli togliesse la carne, lo facesse sparire.³⁰⁸

2. Il tramonto era stato rapido e pieno di quelle nuvole che portano la pioggia. Pietro teneva le mani in tasca, pensando che avrebbe fischiato se fosse stato solo. Pareva, nell'oscurità, che le gambe del cavallo battessero insieme. [...]

[Domenico] Pensò di tornare a dietro per assicurarsi che nessuno era rimasto a perder tempo nel mezzo del piazzale, magari a parlare di lui. Guardò le nuvole, e gli venne voglia di frustarle, per rimandarle giù.

Intanto un sogno cupo aveva invaso Pietro: il cavallo era trascinato, all'inverso, con il calesse, dentro una spalancatura interminabile della sua anima.³⁰⁹

Come già detto in precedenza, i due brani hanno in comune il momento della giornata in cui si svolge l'azione, tra la fine del giorno e l'inizio della notte. Ce ne sarebbero ovviamente tanti altri da tenere in considerazione, ma la pregnanza che hanno all'interno del romanzo li rendono significativi per il nostro discorso; nei brani considerati, Pietro non è mai solo, ma sempre con persone che ricoprono un ruolo importante nella vicenda: Ghisola nel primo, Domenico nel secondo. E, in tutti questi, percorre le vene di Pietro uno miscuglio di angoscia e malinconia, cui concorre, con una certa evidenza, l'ambiente circostante, la sua 'atmosfera'. Ora, quest'ultimo termine non è inserito qui a caso. Se per la pioggia qualche riferimento precedente, qualche sistematizzazione teorica era possibile incontrarla, in questo caso la presenza di un fenomeno che, tutto sommato, è forse anche più inconsistente potrebbe essere difficile da valutare. Qualche anno fa, Tonino Griffero, studioso di filosofia estetica, presentava al panorama italiano una proposta ermeneutica per il riconoscimento e la valutazione di certe situazioni sfuggenti all'immediatezza della comprensione, ma raggiungibili nel momento della percezione solo con i sensi e con l'intuito, che va sotto il nome di 'atmosferologia', da cui il titolo del libro dello studioso³¹⁰, il quale ci pone in questi termini la questione:

³⁰⁸ *Opere*, pp. 39-40.

³⁰⁹ *Opere*, p. 41.

³¹⁰ Tonino Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano – Udine 2017. Sarà utile sottolineare che la prima edizione, uscita per i tipi della Laterza, è del 2010.

Al centro del nostro interesse (estetico e fenomenologico) sta dunque l'atmosfera [...] in quanto *prius* qualitativo-sentimentale, spazialmente effuso, del nostro incontro sensibile col mondo. [...] Percepire un'atmosfera significa perciò cogliere nello spazio circostante un sentimento, in definitiva la cosa più importante per l'uomo e implicata da ogni successiva precisazione sia sensibile sia cognitiva.³¹¹

Insomma, si tratta di «sentimenti spazializzati [che] sono cioè, di volta in volta, la qualità emozionale specifica di uno 'spazio vissuto'»³¹². Da qui si arriva ad una integrazione della nozione – o, sarebbe meglio dire, delle nozioni – di spazio che finora abbiamo visto in quanto

È solo perché l'uomo ha uno spazio vissuto che ha senso dire che lo spazio manca, che lo si pretende, che se ne ha bisogno, che se ne lamenta l'eccesso cercando sicurezza nell'angustia, che lo si può avere o non avere, che lo si può fare (cercando dunque un vuoto prima assente), essendone infatti psicosociali e relativamente indipendenti dall'ontologia fisica sia la genesi sia gli effetti.³¹³

A partire da queste considerazioni, sarà forse più chiaro intendere cosa accade ai personaggi di Tozzi in determinati momenti. Torniamo ai brani. In (1) Pietro si trova, al cospetto di una Ghisola già subdola e in un certo qual modo smaliziata, nel bel mezzo di una profonda angoscia che gli fa giudicare sé stesso «inferiore agli altri»³¹⁴: questa insicurezza lo fa uscire sconfitto dal confronto con la ragazza, ma ciò che agisce di più su di lui è la circostanza atmosferica. Il tramonto del sole, infatti, gli annienta le ultime forze («non poté più sopportare quel sorriso») e, come se l'assenza di luce lo annullasse del tutto, per mezzo, ancora una volta, di un verbo («parve») che attribuisce tutta la sensazione al personaggio, egli si ritrova ad essere quasi sostanza incorporea di fronte

³¹¹ Ivi, p. 13.

³¹² Ivi, p. 43.

³¹³ Ivi, p. 44.

³¹⁴ *Opere*, p. 39.

alla veemenza delle circostanze ambientali e umane che con lui interagiscono, sensazione suggellata da un periodo isolato – l'ultimo riportato in citazione – dall'andamento quasi da anapesto di lamento euripideo. In un brano di poco successivo a (1), quello che abbiamo riportato al numero (2), Pietro è, abbiamo detto, in compagnia del padre che ha appena impartito una implicita lezione di sicurezza, controllo e capacità di comando ai suoi sottoposti: non contento, come si legge dal brano, pensa addirittura di tornare indietro per soffocare qualsiasi minimo tentativo di passività o di critica; persino «gli venne voglia di frustarle [le nuvole], per rimandarle giù», tentando, nel proprio slancio vitalistico di personaggio privo di dubbi e rigido oppressore del mondo che lo circonda, di sfidare quella natura che, al contrario, stava piegando «lo stato mentale confuso e torbido»³¹⁵ del figlio per il quale, nel turbinio di «sentimenti ambivalenti»³¹⁶ che quest'ultimo prova, assurge a irraggiungibile modello. Non sorprende, dunque, che, ancora una volta, le sensazioni di angoscia e impotenza del protagonista sfocino e si sfoghino nell'onirico, nel «sogno cupo», unico luogo dove il cavallo può essere risucchiato dalla scissione insanabile dell'io di Pietro. Dunque la natura, come abbiamo visto, agisce anche sotto forma di atmosfera e non di *spazio come tale*³¹⁷, finendo per determinare, perlomeno nell'animo sempre più frantumato e impotente di Pietro, l'ennesima sconfitta di quest'ultimo. Nulla resta, pertanto, della piacevolezza del *locus amoenus* o dell'idillio classico, delle sensazioni malinconiche della pioggia o del romanticismo del tramonto: anche rispetto ai lavori precedenti, non si ha più, come abbiamo visto, una concordanza tra uomo e natura e, pertanto, «la funzionalità descrittiva del paesaggio e l'impiego di

³¹⁵ *Opere*, p. 20.

³¹⁶ L'espressione, utilizzata a proposito del rapporto di Pietro con Domenico, è di Castellana, *Parole cose persone* cit., p. 27.

³¹⁷ La precisazione è opportuna e va supportata dalle parole del sociologo Niklas Luhmann (il quale, per inciso, ha rivolto il suo sguardo anche a problemi ecologici): «Uno spazio occupato fa nascere un'atmosfera. Riferita alle cose singole che occupano i luoghi spaziali, l'atmosfera è volta a volta ciò che esse non sono, ossia l'altro lato della loro forma; quindi anche ciò che pure sparirebbe se esse sparissero. Il che spiega l'impalpabilità dell'atmosferico insieme alla sua dipendenza da ciò che si dà come occupazione dello spazio. L'atmosfera è in un certo senso un effetto di eccedenza della differenza tra i luoghi. Non può essere risolta nelle descrizioni dei luoghi, né esservi ricondotta, perché essa sorge dal fatto che ogni occupazione spaziale genera un ambiente che non è la cosa volta a volta fissata, ma che senza questa cosa non potrebbe essere un ambiente. L'atmosfera consiste allora nel rendere visibile l'unità della differenza che costituisce lo spazio; perciò anche nel rendere visibile l'invisibilità dello spazio come medium per la costruzione di forme. Non è però lo spazio come tale, il quale in quanto medium non può mai rendersi visibile», citato in Griffero, *Atmosferologia* cit., p. 13.

procedimenti ana-logici non consiste dunque nella rappresentazione della sintonia e della comunione: l'estraneità della natura esprime invece il disaccordo e la frattura irreparabile tra l'io e il mondo»³¹⁸.

3) *L'idillio avvelenato di Remigio Selmi*

Quando, nel 1924, Giuseppe Antonio Borgese, allora ancora in possesso di un'autorità che di lì a poco sarebbe stata messa in discussione dal Fascismo fino a sfociare nell'esilio volontario, dà alle stampe *Tempo di edificare*, Tozzi è già morto. Il critico polizzano, forse anche in preda, da critico militante qual è, alla frustrata speranza di un dialogo impossibile con l'autore, lo ricorda in maniera piuttosto poetica³¹⁹ chiudendo il lungo medaglione che gli dedica, posto subito dopo quello offerto al ritratto di Verga; da questo complessivo apprezzamento dello scrittore senese abbiamo tratto l'espressione che dà il titolo alla presente sezione: con *Il podere* siamo appunto di fronte a un «idillio avvelenato»³²⁰ che merita qualche considerazione a parte. Remigio Selmi (cui il critico accomuna Tozzi), infatti, continua Borgese:

sarebbe un idillico, un amante della solitudine e della natura. Senonché la campagna non è qui uno spettacolo per turisti, ma un affare per gente che ha bisogno di vivere, e nel caso speciale un pessimo affare. Così tutte le contemplazioni si mutano in torture, e non v'è aspetto della terra e del cielo che non venga oscurato dalla presenza del bisogno e della fatica. [...] *Il Podere* è una georgica tragica, cantata con una risolutezza negatrice che, a ricordarla, è tanto più affascinante quanto più monotona.³²¹

³¹⁸ Castellana, *Parole cose persone* cit., p. 61.

³¹⁹ Giuseppe Antonio Borgese, *Tempo di edificare*, Treves, Milano 1924, p. 63: «Certo, s'egli fosse fra i vivi, noi gli diremmo: «Ora che sai dire quello che vuoi come tu solo sai dire, ritornerai a vedere le stelle». Vano struggimento! Non ci sono più stelle per quei poveri occhi».

³²⁰ Ivi, p. 61.

³²¹ *Ibid.*

Ci sarebbe ora da chiedersi quali siano i connotati di un simile idillio: se, risalendo alla classicità di un Mosco o, ancor di più, di un Teocrito e giungendo ai bozzetti arcadici, possiamo estrarre delle caratteristiche che diano dei contorni ben definiti al genere, tuttavia il sintagma di Borgese si presenta piuttosto problematico (innanzitutto perché ossimorico), anche se non privo di ascendenze, tra cui, pur se in un genere letterario completamente differente, Leopardi³²². In Tozzi, secondo Simone Casini, l'entrata in gioco di questo elemento è «probabilmente l'elemento idillico della sua anti-idillica narrativa [...] affonda le radici in questa rivoluzione biografica³²³, volgendosi in direzione del passato come recupero dell'esperienza felice vissuta in campagna con la madre e con Isola, e in direzione del futuro come utopia privata e sociale»³²⁴. Come si potrà immaginare, l'approdo al *Podere* non è immediato, né privo di deviazioni, anticipato qua e là, nei caratteri che in seguito gli saranno propri, da un coagulo di novelle – di «progressione» parla più correttamente Casini, al quale si rimanda per l'archeologia del

³²² Sull'idillio in Leopardi si veda almeno Luigi Blasucci, *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*. Il Mulino, Bologna 2017, in particolare la *Parte prima. Trittico sugli idilli*.

³²³ Non solo la morte del padre nel 1908, ma anche la possibile influenza di un autore come Tolstoj e l'avvicinamento al socialismo, per cui si veda Simone Casini, *Volti della campagna. Esperienza e scrittura dello spazio rurale in Tozzi*, in «La punta di diamante di tutta la sua opera». Sulla novellistica di Federigo Tozzi, Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012, a cura di M. Tortora, pp. 18-19.

³²⁴ *Ibid.* Qui Casini si rifà esplicitamente alla definizione di idillio fornita da Bachtin in *Id., Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla scienza della letteratura*, Einaudi, Torino 1997. Il noto studioso russo offre innanzitutto una tripartizione che qui per comodità riportiamo: «Diversi sono i tipi degli idilli sorti nella letteratura dall'antichità fino ai nostri giorni. Noi distinguiamo i seguenti tipi puri: l'idillio amoroso (la specie principale è la pastorale), l'idillio dei lavori campestri e artigianali e l'idillio familiare. Oltre a questi tipi puri, sono estremamente diffusi i tipi misti, nei quali domina un determinato momento (amore, lavoro, famiglia)», *ivi*, p. 307; ovviamente Bachtin stesso è consapevole della limitatezza di un simile schema e avverte circa la presenza di infinite possibili varianti. Nel nostro caso, si noterà come lavoro e famiglia siano strettamente intrecciati e preponderanti rispetto alla topica dell'idillio amoroso, sentimento evidentemente subordinato a questioni esterne, in particolare economiche: valga come esempio, nel *Podere*, il caso del tipografo Ciambella, al secolo Corradino Crestai, e di Giulia, ultima amante di Giacomo Selmi. Come accade spesso in Tozzi, la stoccata psicologico-morale è contenuta nel breve spazio di un solo periodo: «Allora, disse [Ciambella]: «Sono poche!» Le due donne [Fosca e Giulia] capirono che egli parlava delle ottomila lire di Remigio; e Giulia ebbe, per la prima volta, un pensiero che somigliava all'amore; per la prima volta, i loro occhi si compresero fino in fondo» (*Opere*, p. 360). Per i cambiamenti del genere dell'idillio nel corso del tempo si veda Alessandra Di Ricco, Claudio Giunta (a cura di), *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica all'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2021.

romanzo riscontrabile nel corpus novellistico – quali *In campagna*, *Un fattore*, *Lo zio povero*³²⁵, che già offrono, prima ancora che i paesaggi, dei tipi sociali.

Ma veniamo al romanzo. Quella di Remigio è una solitudine totale: inetto sicuramente, ma, a differenza degli altri personaggi tozziani, almeno quelli romanzeschi – Pietro ha comunque degli amici, ha una fede politica in cui credere; i fratelli Gambi, pur maldestramente, provano un certo affetto tra di loro –, anch'essi votati al fallimento, egli non ha che sé stesso³²⁶: uomini e ambiente lo circondano per odiarlo e fargli del male. Nel *Podere*, dunque, a fronte di questa evoluzione di personaggi, corrisponde anche un cambiamento nelle soluzioni di rappresentazione degli ambienti. Ci si ricorderà della descrizione – quella sì idilliaca – del podere in *Con gli occhi chiusi*; nel romanzo postumo della *Trilogia*, il podere si presenta in queste condizioni:

Il cancello della strada era tutto fuor di posto, con i gangheri strappati e arrugginiti; schiantato, con la vernice che veniva via a pezzi. [...]

Da una parte dell'aia c'era la capanna: un fabbricato piuttosto basso, tarchiato, con il tetto spiovente da due parti, fin quasi a terra; con l'uscio sciupato da lunghe spaccature: con un trogolo di legno appoggiato al muro; con due finestre che invece degli sportelli eran tappate da mannelle di paglia.

³²⁵ La prima è presente in *Opere*, pp. 1035-1079; per l'ultima, assente nel Meridiano curato da Marco Marchi, si veda, nell'ambito dell'Edizione critica delle opere dell'autore senese (peraltro, con Pacini, ferma al primo volume, ripresa con l'Edizione nazionale per le Edizioni di storia e letteratura), Federigo Tozzi, *Novelle postume*, a cura di M. Tortora, Pacini Editore, Pisa 2009, pp. 239-246; quanto a *Un fattore*, invece, si rimanda a *Id., Le novelle*, a cura di Glauco Tozzi, Vallecchi, Firenze 1988, vol. I, pp. 185-192. Nell'edizione vallecchiana, come si sa, sono presenti tutte e tre le novelle qui chiamate in causa, ma, per i limiti che l'edizione in questione reca con sé – su questo e su altre questioni relative alla storia testuale delle novelle, si veda l'*Introduzione* di Tortora a Tozzi, *Le novelle* cit. – si è preferito rimandare a curatele più recenti.

³²⁶ Si pensi a certi drammatici passaggi da quali si evince che la solitudine è tale per cui essa soltanto può generare qualcosa di molto vicino a emozioni positive: «Egli si dimenticò anche della matrigna e di Dinda: gli pareva d'essere solo e di amare» (*Opere*, p. 302); o ancora: «E, quantunque fosse abituato a non essere né amato né rispettato, gli rincresceva, proprio ora quando avrebbe voluto non provare nessun odio, a non sentirsi sicuro in mezzo agli altri» (*Opere*, p. 267), opponendosi quasi alla figura del principe machiavelliano. Si veda anche poco prima, quando arriva a confondere i sintomi, tra loro molto simili, della paura e dell'amore: «Solo! Era solo! A quell'ora, a Campiglia, s'accendevano le lampadine elettriche; egli faceva le somme e gli apparecchi elettrici giravano ticchiettando. Il cuore gli batté come quando, da ragazzo, s'era innamorato» (*Opere*, p. 297).

La parata era dall'altra parte dell'aia; piuttosto grande, fatta di mattoni doventati d'un rosso quasi nero; e, tra i mattoni, ciuffi di capperi. Attaccate alla parata, dinanzi alla capanna, la casa degli assalariati e quella padronale, con tre porte: alcuni correggiati, tra porta e porta, messi ad uncini di ferro; e, sotto le finestre, cinque scale di legno, da piante, infilate a due pioli. Di fianco alla casa, s'andava nel campo e nelle stalle; più basse e dietro.

Vicino alle stalle, un fontone; dove lavavano i panni, abbeveravano i bovi e mandavano il branco delle anatre: intorno al fontone, cinque salci e un orto rinchiuso con stocchi secchi di granturco. Da lì, una fila di cipressi a doppio; che salivano su un poggetto; dal quale si poteva vedere tutto il podere fino al confine della Tressa.³²⁷

La descrizione non ha, come dicevamo, nulla di idillico: quanto v'è di materiale cade a pezzi e le grandezze non comunicano se non sproporzionatamente rispetto alla *medietas* che apparteneva alla presentazione del podere di *Con gli occhi chiusi*: il piccolo è angusto, il grande è in eccesso; accanto tutto ciò, il lessico (*gangheri strappati*; *tarchiato*; *fontone* ecc) e l'insistenza sul numero preciso degli elementi generano una sensazione ulteriore di disagio di fronte a un simile spettacolo. Si noteranno, poi, alcune peculiarità stilistiche che allontanano ulteriormente il testo dallo stile del romanzo di Pietro Rosi, innanzitutto nella costruzione sintattica del brano, dove si affiancano tutti gli elementi quasi come se fossero privi di contesto e come passati in rassegna, messi uno accanto all'altro per essere mostrati quasi come se fossero parte di una lista di 'ingredienti' di un paesaggio sconnesso. Scrive infatti Castellana che

è soprattutto il periodare, privo di inarcature ipotattiche e basato invece sulla giustapposizione per paratassi di membri isolati, separati tra loro da pause forti come il punto e il punto e virgola, a determinare la disgregazione del quadro visivo e quell'effetto di percezione franta e frammentaria così caratteristico della pagina tozziana. Ma, al tempo stesso, al di sotto del piano sintattico ed al livello profondo della selezione delle immagini, l'occhio del descrittore isola ciò che gli è utile alla costruzione del significato. È grazie a questo movimento dialettico, è cioè attraverso una calcolata ma sotterranea «accumulazione di [...] impressioni sensoriali» (Eliot)

³²⁷ *Opere*, pp. 287-288.

e ad un attento montaggio degli elementi connotativi, che può essere generato un “correlativo” sensibile del mondo interiore di Remigio. Nel *Podere*, infatti, la possibilità di esprimere direttamente il sentimento, di far parlare l’«anima» del personaggio, non esiste più.³²⁸

Se, da una parte, il paesaggio antropico del podere viene descritto in questi termini, l’azione della natura non è da meno. Ci si ricorderà, per esempio, nel precedente romanzo, di un certo movimento – prima pioggia, poi sole – mirante a ristabilire, almeno parzialmente e momentaneamente, un ordine. Accadeva a Pietro – lasceremo stare la controparte di Ghisola, per la quale l’esito era il prosieguo della pioggia in sogno: nel *Podere* il sogno non ha più alcuno statuto, ne viene irrecuperabilmente bandito – nel brano di *Con gli occhi chiusi* che abbiamo analizzato e accade anche qui, ma con esiti in parte differenti:

Ma, prima che gli assalariati portassero il fieno in capanna, il tempo si guastò. [...] Il sole cominciò a essere meno limpido. Non c’erano nuvole ancora; ma, proprio nel mezzo del cielo, il turchino cominciò a doventare sempre più smorto; finché, all’improvviso, vi nacque una nuvola grigia che si faceva sempre più scura. Poi, altre nuvole, dello stesso colore e più bianche, si accostarono insieme. Pareva che dovessero pigliare fuoco, perché all’intorno scintillavano tutte e nel mezzo si facevano quasi nere. Quando tutte furono chiuse l’una con l’altra, un lampo abbarbagliò gli occhi e fece luccicare le ruote del carro, gli aratri e tutti gli strumenti di ferro sull’aia. La luce era livida; e a pena ci si vedeva. Allora, cominciarono, come se avessero dovuto schiantare anche case. E le prime goccioline, quasi bollenti, si sentirono picchiare su le tegole e su i mattoni. Dopo un poco, l’acqua venne giù sempre più grossa; e il temporale duro quasi tre ore.

La Tressa dette di fuori, allagando tutte le parti più basse dei poderi. Perfino su i poggi, il fieno era stato sparpagliato e interrato. Era impossibile riporlo, perché nella creta ci s’entrava con tutti i piedi. Il giorno dopo ripiovve, benché fosse levato un vento che faceva travolgere la fila dei pioppi; un vento che buttava giù le frutta come se crollasse le piante.

³²⁸ Castellana, *Parole cose persone* cit., p. 65.

Quando l'aria cominciò a rasciugarsi, il fieno dei piani era marcio e non aveva più colore. [...]

Anche i grani avevano sofferto. Si vedevano tutti arruffati e le spighe ripiegate con il capo in giù, come uncini. E c'erano spiazzate, dove i fili erano restati stesi nel fango.³²⁹

Nella lunga e concitata *climax*³³⁰ che porta alla pioggia, l'uomo è assente, torna solo a contare i danni: l'elemento naturale è ora mezzo di distruzione dell'ordine umano delle cose. Il temporale distrugge tutto e il sole, quando torna, lo fa solo in funzione di una rinascita spontanea della natura³³¹; alla primavera dell'altro romanzo si è sostituita un'estate che reca con sé «la caldura [che] aveva bruciato ogni cosa [...]. Il terreno era così arroventito che senza gli zoccoli bruciava i piedi; e le passere, che varcavano le vallate da poggio a poggio, pareva che cadessero giù a strampiombo»³³²; al tramonto Remigio «sentiva un'inquietudine vaga e piena d'amarezza»³³³. Nel *Podere* si compie dunque l'ultimo atto della lunga rappresentazione tozziana della campagna, diventata regno della violenza e dell'egoismo: lo aveva, già prima di Tozzi, insegnato la lezione verghiana. Ma l'autore senese ha bisogno di arrivarci attraverso un lungo cammino e probabilmente daremmo ragione a Marchi, il quale non ha «mai avuto difficoltà a credere che i percorsi psicologici battuti da Tozzi si siano delineati, in parallelo con quelli della sua applicazione creativa, all'insegna di insorgenze autoanalitiche e autoterapeutiche»³³⁴. Federigo/Remigio è dunque immerso in una natura che, sorda persino all'invito

³²⁹ *Opere*, pp. 307-308.

³³⁰ Qui le variazioni cromatiche, che sono sempre indicative di qualcosa che sta per venire, sono parte fondamentale del crescendo atmosferico; così come le sottolineature di determinati colori suscitano la consapevolezza di determinati stati:

³³¹ Del resto, tra la bellezza arcadica e lo stato d'anima di Remigio la corrispondenza fallisce in favore di una implacabile cattiveria: «La giornata era chiara; e pareva che ci fosse, perfino tra i muri della capanna e della casa, una specie di allegrezza sicura; che lo faceva anche più triste. Né meno tra lui e la Casuccia potevano intendersi! Ogni cosa gli stava contro; e quel cielo così azzurro pareva che gli dicesse di andarsene e di rinunciare ai suoi propositi» (*Opere*, pp. 318-319).

³³² *Ibid.*

³³³ *Opere*, p. 309.

³³⁴ Marchi, *Immagine cit.*, p. 177.

leopardiano ad essere «pietosa no, ma spettatrice almeno»³³⁵, non può non essere sé stessa nemmeno di fronte al cadavere di chi, come l'*alter ego* finzionale dell'autore, l'aveva pensata 'benigna':

Qualche ora dopo, venne una grandinata. I pampini e l'uva acerba si sparpagliarono su la terra; insieme con le rame dei frutti schiantati. Luigia, piangendo abbracciata ad Ilda, mandò Picciòlo e Lorenzo a coprire Remigio con l'incerato del carro.³³⁶

4) *Punti, linee, superfici*³³⁷: lo spettacolo deforme della città tozziana

Se, da una parte, nella narrativa di Tozzi è innegabile, anche perché macroscopica, la presenza della campagna – e, anzi, è soprattutto a causa di quest'ultima che il senese è stato annoverato (e relegato) per decenni tra gli epigoni di Verga e di certo d'Annunzio soprattutto novelliere³³⁸ –, d'altra parte il cronotopo che le fa da contrappeso è la città, Siena in primis, che, sempre esposta alla vista, vive in una incerta condizione di prossimità e distanza contemporaneamente³³⁹. Certo, già le modalità descrittive del paesaggio e della natura, unite ai penetranti affondi psicologici operati sui personaggi delle proprie opere, avevano reso l'autore degno di essere ascritto a una sensibilità

³³⁵ *Alla primavera, o delle favole antiche*, v. 95, in Leopardi, *Canti* cit., p. 204.

³³⁶ *Opere*, p. 399.

³³⁷ La terna si riferisce, ovviamente, al celebre volume di Kandinsky *Punto, linea, superficie* pubblicato nel 1926 a Monaco di Baviera, ora riedito da Adelphi.

³³⁸ Di «equivoco critico» parla ancora Casini in *Id.*, *Volti della campagna* cit., p. 9.

³³⁹ Basti rilevare, nel testo, i riferimenti alla città che si vede ad occhio nudo, individuabili in espressioni come: «Dall'aia si vedeva Siena» (*Opere*, p. 9). Per questo si veda quanto scrive Casini: «la sua campagna di riferimento [...] è assai vicina a una città come Siena dai tratti fortemente rurali o comunque non moderni. Pochi chilometri dividono il “podere” dalla “trattoria”, la casa in campagna da quella in città, ma in romanzi e novelle diventa una distanza significativa, sufficiente quantomeno a suggerire un'opposizione. Sia chiaro però che non si tratta tanto di un'opposizione di tipo sociale o culturale, che appunto la sua realtà senese mal supporterebbe: Tozzi non è etnografo né antropologo né organico a quel mondo e neppure ruralista per principio. Si tratta piuttosto di polarizzazioni determinate dal simbolismo privato dello scrittore», in Simone Casini, *Volti della campagna* cit., p. 13.

europea a lui contemporanea dalla quale era stato per lungo tempo escluso; ma, c'è da ammetterlo – e lo abbiamo visto più volte –, la cifra indiscussa della modernità, sia essa paesaggio o teatro d'azione dell'umano, è la città. Ancora una volta, Tozzi non rinuncia alle sfide proposte dal proprio tempo e sfugge a prevedibili estetiche restituendoci, pur se in misura quantitativamente minore rispetto agli spazi della campagna, un'idea di città particolare. Partiamo, ancora una volta, da *Con gli occhi chiusi*:

Ghisola non aveva più il buon contegno di prima. Ambiziosa e caparbia, voleva fare il comodo suo. Tutte le domeniche, dopo pranzo, fuggiva da casa; e la rivedevano a buio. La nonna andava a cercarla per i poderi: era stata a zonzo per Siena, invece; e, per le strade, le facevano complimenti osceni e proposte di amorazzi. C'era qualcuno che la riconosceva e la seguiva per fermarla e parlarci. Ella sorrideva, un poco stordita e lusingata; perché non eran contadini ma giovini operai vestiti bene.³⁴⁰

Non è un caso che questo primo riferimento alla città abbia come protagonista Ghisola: la ragazza, già conscia, anche se non pienamente, del proprio potenziale erotico e, pertanto, sfugge lo spazio della campagna per approdare a quella città simbolo di una decadenza morale che permette i «complimenti osceni» e le «proposte di amorazzi» – si badi al suffisso –, che la attraggono e che al tempo stesso la rendono «un poco stordita e lusingata», cioè non in grado di gestire quanto le sta accadendo. Ma la sola alterità, unita a un mito di adorazione per il cittadino, le permette di assumere senza problemi questa ipertrofia di apprezzamenti. Scrive Castellana:

La città di Tozzi somiglia spesso ad una natura morta: non vi si incontrano quasi mai persone; Siena è una città deserta e spettrale: è sì, ancora, per certi versi, la cateriniana “città dell'anima” sognata nelle poesie giovanili, ma di un'anima in esilio. Ad essere vivo è invece il dedalo di strade e di case che si svolge sotto il duomo o la basilica di San Domenico; ma è una vita sofferente e informe, simile a quella di un animale. Il cronotopo della città è, del resto, sempre caratterizzato negativamente nella narrativa di Tozzi: è nella città, non a caso quasi sempre descritta in assenza

³⁴⁰ *Opere*, p. 57.

della figura umana³⁴¹, che si forma, traumaticamente, l'esperienza del Moderno. E a questa disumanizzazione della città nelle topografie corrisponde una disumanizzazione dell'uomo nelle descrizioni di coloro che la abitano: mendicanti, matti, prostitute figure che vivono ai margini della società e della vita stessa, espressionisticamente deformate e imbruttite.³⁴²

S'intende bene ora il senso del posizionamento di Ghisola in un contesto cittadino, lo stesso in cui Pietro vive sentendosi solo e finendo per aprire gli occhi. Nella città, le cui modalità di descrizione seguono le regole che già abbiamo visto per la campagna – ci si ricordi dei procedimenti di similitudine –, si intrecciano e si confondono quelle linee che, nel mondo agricolo, tracciavano segmenti geometrici precisi, che davano una struttura a una realtà la quale, diversamente, sarebbe stata caotica. Il caos invece può – anzi, quasi per statuto, deve – attraversare l'incertezza morale del contesto urbano e concretizzarsi nell'esperienza vertiginosa e soffocante della città³⁴³:

Strade che si dirigono *in tutti i sensi*, si rasentano tra sé, s'allontanano, si ritrovano due o tre volte, si fermano; come se *non sapessero dove andare*; con le piazze *piccole e sbilenche, ripide, affondate, senza spazio*, perché tutti i palazzi antichi stanno addosso a loro. Cerchi e linee *contorte* di case, quasi mescolandosi come se ogni

³⁴¹ E, anche quando è presente, marca una distanza incolmabile: «Notò che d'estate, verso sera, nella Piazza del Campo rimane una luce pallida e tepida, un avanzo del meriggio; simile alla luce d'una lanterna, che illumini soltanto là dentro; mentre le persone, che attraversano quello spazio, sembrano lontane nel tempo, con un silenzio indefinibile» (*Opere*, p. 123). Questa lontananza nel tempo li fa, dunque, quasi fantasmi, in un perdurare dell'assenza: l'attraversamento di uno spazio che non è luogo non lascia traccia né in coloro che lo attraversano né in chi guarda questo passaggio, almeno nella percezione di Pietro.

³⁴² Castellana, *Parole cose persone* cit., p. 61.

³⁴³ Si badi, per esempio, alla varietà umana che vive nei pressi della trattoria: «La stretta Via dei Rossi, al principio, dov'era l'uscio vecchio della trattoria, si empiva un'ora prima del tempo, di mendicanti; fra i quali era anche la moglie di Pipi, giovine, ma così smunta e gialla che la sua bocca era come un taglio senza labbra: andava come se non avesse potuto piegare la testa da nessuna parte. Molte volte, dalla veste male abbottonata e sudicia, si vedeva il petto vuoto e senza i seni. C'era anche una vecchia, dal naso enorme e pavonazzo, con un cappello da contadina, del quale le trecce di paglia si disfacevano intorno; e ne rimaneva sempre un giro di meno. Questa pretendeva d'avere la prima elemosina, e non se ne andava finché tutti i pezzi di pane non fossero stati distribuiti. Talvolta gridava» (*Opere*, p. 89).

strada tentasse di andare per conto proprio; pezzi di campagne che appaiono dalla fessura di un vicolo visto in tralice, dalla scalinata d'una chiesa, da qualche loggia *dimenticata e deserta*. Allora Pietro s'immaginò che Ghisola, per cattiveria, l'obbligassero a camminar sola, tutta molle. E, pensando così, a lungo, gli venne sonno.³⁴⁴

La sensazione di angustia che percepisce Pietro nella città resterà fino alla fine, impedendo quell'assorbimento nel tessuto urbano che la fagocitazione della città moderna produce; egli, infatti «si trovava sempre a disagio: ed era come una cosa che non riusciva a spiegarsi»³⁴⁵.

Della città, invece, non sentiva né meno il rumore; perché la cinta, perpendicolare al muro della casa, era lunga e andava a finire a un fabbricato così grande che gli tappava quasi tutta la Piazza Beccaria; e, di qua e di là, altre case, quantunque più basse, quasi in semicerchio, chiudevano ogni cosa.

[...]

Egli vedeva la Via Ghibellina e la Via dell'Agnolo così strette che le loro case si chiudono insieme; mentre le altre, dalla parte della Barriera Aretina, terminano dritte dinanzi agli alberi e alla campagna.³⁴⁶

³⁴⁴ *Opere*, pp. 59-60. Corsivo mio. Curioso leggere, a inizio del romanzo, il pensiero di Domenico Rosi che, ricordando i fratelli e le sorelle lasciate al paese, la pensa in maniera diametralmente opposta a Pietro/Tozzi: «Le sue quattro sorelle e i suoi tre fratelli erano rimasti poveri al loro paese di maremma, a Civitella, tra le boscaglie piene di cinghiali; nella casa di pietre scheggiate, con la scala che si muoveva sotto i piedi, fatta con i sassi presi dal fiume, con le finestre in faccia a una montagna di galestro tanto a ridosso e ripida che pareva di rimanerci sotto, quasi avesse dovuto un giorno o l'altro precipitare. E il Rosi pensava al suo paese troppo angusto, come ad una cosa che non esistesse più, o almeno soltanto per gli altri: i ricordi della giovinezza aveva la stessa importanza dei teatri e delle figure dei giornali, che egli odiava con disprezzo» (*Opere*, pp. 5-6).

³⁴⁵ *Opere*, p. 95.

³⁴⁶ *Opere*, pp. 94-95. Lo spazio deformato è la corrispondenza spaziale del carattere moralmente deviato della città: «Ad un tratto, uno stacco tra due case, e poi le altre che s'afferrano e si tengono ancora, con forza, pigiandosi e abbassandosi e poi risalendo e girando per sparire leste leste dietro quelle che hanno un movimento affatto diseguale e che vengono incontro dalla parte opposta; salite su; ma anche queste s'interrompono quasi subito per doventare una raggiera più larga, irregolare, tutta piana oppure contorta;

La città, in un animo come quello di Pietro, felice parto di un *narratore dell'alienazione dei sentimenti e della ragione*, per dirla col titolo di un recente libro di Pasquale Tuscano³⁴⁷, non può che estraniare, producendo un'alienazione che è profonda ed esistenziale: in un certo qual modo, infatti, Siena (ma non dissimile è Firenze), pur affacciandosi alla Modernità, ha ancora una corazza premoderna³⁴⁸. Per questo, si tratta di un'alienazione se si vuole ancora più radicale di quella che, per la città a cavallo tra il XIX e il XX secolo, verrà di lì a poco indagata dalla Scuola di Francoforte, su tutti Benjamin³⁴⁹. Egli, infatti, «non si affidava agli amici, e ne sentiva la mancanza. Si annoiava di tutto»³⁵⁰ e persino la cupola di Santa Maria del Fiore – una cupola diversa, quella di San Pietro, assumerà nella *Ciocciara* moraviana, come vedremo, un significato profondamente diverso – «gli dava uno scoraggiamento languido, che ingrandiva se la

dentro la quale si mettono e s'avventano case, di sghebo, a traverso, come riescono e possono; spinte da altre che fanno l'effetto di volersi accomodare meglio ed assestarsi ciascuna per conto proprio» (*Opere*, p. 124).

³⁴⁷ Pasquale Tuscano, *Federigo Tozzi narratore dell'alienazione dei sentimenti e della ragione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018.

³⁴⁸ Scrive ancora Casini che «a una considerazione di tipo storico, la campagna toscana e senese cui Tozzi fa riferimento è periferia rurale di una provincia complessivamente rurale, o se vogliamo è una campagna relativamente urbanizzata secondo forme tradizionali, senza quei confini netti fra modernità e tradizione, fra nuovo e antico, fra economia borghese ed economia rurale, fra industria e agricoltura che in regioni più sviluppate o in esperienze in questo senso più traumatiche caratterizza spesso la letteratura “rusticana”, in Casini, *Volti della campagna* cit., pp. 12-13. Un residuo di questo carattere di Siena si ritrova, per esempio, anche in *Tre Croci*, in una battuta del cavaliere Nicchioli rivolta a Giulio e riferita alla capacità delle notizie di girare velocemente nei piccoli contesti: «Siena è fatta così; e nessuno ci cambierà; se Dio vuole! Anch'io, del resto, non vivrei volentieri a Siena se non fosse possibile conoscere quel che si desidera degli altri. Perché non mi piacciono le grandi città? Principalmente, perché io non potrei stare senza conoscere gli altri come me stesso. È una curiosità, che abbiamo nel sangue. E nessuno ce la leva. Anzi, io, le persone che non sono di qui, non ce le vorrei né meno! Che ci fanno? Stiamo bene tra noi; essendo tutti eguali e dello stesso seme» (*Opere*, pp. 202-203); ritroviamo qui, degradata al rango di spazio del pettegolezzo, l'intuizione antropologica leopardiana con cui abbiamo aperto questo lavoro.

³⁴⁹ Sulla città e l'alienazione in Benjamin, Mario Farina, *Città interiore e città esteriore: la metropoli in Benjamin*, in *Lo spazio dell'abitare e la genesi della metropoli nel pensiero filosofico da Kant al Novecento*, a cura di R. Morani, Orthotes Editrice, Napoli 2022, pp. 125-137.

³⁵⁰ *Ibid.*

campana suonava»³⁵¹. Tutto ciò che lo circonda è spoglio di qualsivoglia stimolo – non riesce nemmeno a staccare gli occhi dal cielo che lo irrita –, vuoto e come cristallizzato in una solitudine che è, in fondo, la stessa del protagonista:

Stava a giornate intere, *solo*, in casa; guardando, con la faccia su i vetri, il sottile rettangolo di azzurro tra i tetti. Quell'azzurro sciocco, così lontano, gli metteva quasi collera; ma non ne distaccava gli occhi. [...] E allora sentiva il *vuoto di quella solitudine* rinchiusa in uno dei più antichi palazzi³⁵² di Siena, tutto *disabitato*, con la torre *mozza* sopra il tetro Arco dei Rossi, in mezzo alle *case oscure e deserte*, l'una stretta all'altra; con stemmi scolpiti che nessuno conosce più, di famiglie scomparse; case a muri con due metri di spessore, a voltoni, le *stanze quasi senz'aria*. I ragnateli larghi come stracci e la polvere su le *finestre sempre chiuse* e i davanzali sporgenti dalle facciate.³⁵³

Non dissimile sarà, nel romanzo che vede protagonisti i fratelli Gambi, la rappresentazione estetica di Siena, pur vista dagli occhi di chi, come i tre, ci vive, e della quale si offre di seguito un breve saggio, tra i molti disponibili, che dà allo stesso tempo un'idea di quell'espressionismo di cui lo stile di Tozzi si impregna. Giulio è a passeggio

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Si veda ad esempio la descrizione di Palazzo Piccolomini in *Tre Croci*: «Scesi dal Vicolo di San Vigilio, si trovarono al Palazzo Piccolomini: uno dei suoi spigoli pareva rasente alla Torre; come se fosse stata staccata da esso con un taglio. E il Palazzo, di pietra, con le finestre inferriate, fa sempre un'impressione, ch'è addolcita dalle Logge, benché deserte e polverose, chiuse dalla vecchia cancellata» (*Opere*, p. 233).

³⁵³ *Opere*, p. 97. Corsivo mio. Questa estetica della desolazione – con tutti i suoi elementi, dalla polvere al silenzio alle case disabitate – tornerà ancora nel romanzo: «Di là d'Arno, case strette strette, grigie, sporche, vecchie, quasi abbiano paura di essere rovesciate giù, case come strisce sottili, d'ogni colore, attaccate con quelle del ponte; rettangoli di case e rettangoli di acqua: tutti di seguito, diseguali. L'Arno rasentava gli archi delle mensole: il suo silenzio e quello delle case faceva udire i brusii lontani, intonati quasi sempre con qualche campana; e i cipressi di Torre al Gallo su nell'aria con una immobilità dolcissima. Di qua d'Arno le botteghe semichiuse, arse dal sole, con l'ombra troppo calda delle loro tende corte; con le strade che entravano, deserte, nella città» (*Opere*, pp. 113-114). La desolazione è ravvisabile anche, si badi, in una generalizzata assenza di odori, siano essi buoni o cattivi, che qui sono appannaggio della campagna e di ciò che di umano la abita. Sull'importanza 'atmosferica' dell'olfatto si veda ancora Griffero, *Atmosferologia* cit., pp. 69-74.

col Nisard e il narratore, nel seguirli, ne approfitta per staccare gli occhi dai personaggi e porli sull'ambiente circostante, e anche, più avanti, prima di dar loro nuovamente la parola, all'interno delle coscienze di ognuno dei due:

Le case alte e strette insieme danno un senso d'angustia monotona; con i vicoli di Fontebranda come tanti baratri che lasciano vedere, lontana, una collina verde e intramezzata di cipressi neri. [...] C'è un giardinetto mezzo devastato con un abete in mezzo; su cui s'arrampicavano un branco di monelli. La Chiesa è d'un rosso tutto eguale; con le finestre tappate a mattoni e la torre cretata da cima a fondo. Dentro uno spiazzo, tra due mura sporgenti accanto alla torre, su per un arco chiuso che arriva fino al tetto, una striscia d'erba sempre più larga in basso; che va a unirsi con quella del prato. [...] Viene subito alla vista un gran rigonfio di case; e, dentro, la Cattedrale. In Fontebranda, le case invece si biforcano, lasciando in mezzo uno spazio vuoto. Stanno come attaccate e schiacciate sotto la Cattedrale; a strapiombo su gli orti e su la campagna. Poi si abbassano sempre di più fino a sparire, sotto una balza; e allora si vedono soltanto i loro tetti. Quelle più grosse reggono le altre; e non è possibile capire dove siano le vie; perché le case paiono separate l'una dall'altra da spacchi e da tagli quasi bizzarri, alla rinfusa; a crocicchi rasenti, contrari, di tutte le lunghezze e di tutte le specie. E i tetti, in quelle picce e in quegli arrebbamenti, in quelle spezzettature di ogni forma, sono sempre più rari di mano in mano che le case si spargono per le chine. La campagna era d'un'ampiezza, che non finiva mai; e Siena, in quel silenzio, quasi taciturno ma soave, sembrava tutta raccolta in se stessa e inaccostabile.³⁵⁴

La polarizzazione dei due mondi di Tozzi, tanto vicini da guardarsi ma separati da una incolmabile diversità, si realizza a tutti i livelli attraverso le confezioni spirituali dei personaggi, ma anche e soprattutto attraverso l'azione della natura – presente, ovviamente in campagna, ma completamente disattivata in città, dove l'abbandono, cui dovrebbe seguire una riappropriazione degli spazi da parte della componente animata non umana, è imprigionato nell'immutabilità – e della composizione dei paesaggi i quali sono causa non secondaria di quelle spiritualità frammentate, distrutte, irricomponibili: lo vediamo

³⁵⁴ *Opere*, pp. 237-238.

nei loro esiti estetici. Genitore di questi esiti è quello stile «oggettivo e analitico»³⁵⁵ che permette a Tozzi di «rappresentare senza censure la causalità e l'insensatezza del quotidiano, dando però a tale rappresentazione una forma riconoscibile e definita»³⁵⁶.

Dalla montagna al deserto: itinerari della solitudine e del sacrificio in Buzzati

Alberto Traldi, nel secondo capitolo di *Fascismo e narrativa*³⁵⁷, quello dedicato ai miti propagandistici del Regime, metteva in campo le ben note direttrici della propaganda fascista, e che corrispondono, almeno nella ripartizione dell'autore, invero quella canonica, a *L'Italia guerriera*, *L'Italia rurale*, *Sesso e famiglia*, *Il duce*, *il partito*, ecc. (questi i titoli dei sottocapitoli). Certo, altri 'miti' potrebbero trovare spazio in questa lista, ma di sicuro ne manca uno che non è secondario, almeno per il discorso che qui stiamo portando avanti, quello della montagna. Restiamo però per un momento, causalmente, negli Stati Uniti.

La sua passione per la grandezza guardava necessariamente alle montagne e si misurava su una scala di proporzioni continentali. La cultura urbana, Borglum lo avvertiva quasi fisicamente, era meschina, pallida, sfibrata (grattacieli a parte). C'era da stupirsi se aveva prodotto un'arte delirante, una degenerazione celebrazione della deformità? L'America era stata creata per sfuggire alla mollezza metropolitana che aveva infettato il Vecchio Mondo. E i suoi monumenti più grandi e più veri dovevano essere localizzati nelle terre dell'Ovest, nel cuore dell'immenso continente, alte nei cieli purificatori, scolpite nella sua grandiosa geologia.³⁵⁸

³⁵⁵ Castellana, *Parole cose persone* cit., p. 69.

³⁵⁶ *Ibid.*

³⁵⁷ Alberto Traldi, *Fascismo e narrativa. Una proposta di critica politico-ideologica (con qualche riscontro americano)*, Bastogi, Foggia 1984, pp. 46-72. Bisognerà tenere in conto che, ad ogni modo, si tratta di un volume destinato soprattutto al pubblico degli Stati Uniti, dove Traldi insegnava, e spinge Giuliano Manacorda a parlare, nell'*Introduzione*, di «un'opera [...] eminentemente descrittiva» (Ivi, p. 13).

³⁵⁸ Simon Schama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997, pp. 403-404.

Così Simon Schama racconta, in *Paesaggio e memoria*, della fase della storia statunitense volta a consacrare il passato e a dare a sé stessa una identità con radici più o meno solide. Un impegno che vede, parallelamente, la battaglia di Rose Arnold Powell affinché, accanto ai grandi presidenti americani, si affacciasse dal Monte Rushmore anche il volto di Susan Brownell Anthony, grazie alla quale era stato riconosciuto, negli *States*, il diritto di voto alle donne. Battaglia persa, come si sa. Ma questa sconfitta è dovuta anche a figure come Borglum, appunto, il quale «era sinceramente convinto di essere un democratico, nonostante avesse il carattere e i pregiudizi di un ingenuo fascista»³⁵⁹. Una linea che lega le due sponde dell'Atlantico e che, attraverso la figura di Borglum – membro del Ku Klux Klan e ammiratore di Mussolini –, illumina a distanza la retorica messa in campo dal Regime. Nel 1927, il PNF riorganizzava un'istituzione peraltro molto giovane, mettendola a capo dell'attività sportiva del Paese, il Comitato Olimpico Nazionale Italiano, attraverso uno statuto che sarebbe stato poi celebrato con compiacenza da Lando Ferretti – all'epoca presidente del CONI in virtù della sua lunga fedeltà al Fascismo³⁶⁰. L'anno successivo venne praticamente imposta l'entrata del CAI nel CONI, determinando così l'indissolubile legame tra Fascismo e montagna che sarebbe durato per tutta la durata del regime e in mezzo a simpatie ed attriti³⁶¹.

1) La montagna come personaggio: l'azione del non umano (e non animale) nell'opera prima buzzatiana

Qualche tempo dopo, proveniente dalla provincia bellunese, nasce alla vita letteraria Dino Buzzati. In verità, l'esperienza cittadina – che sarebbe stata poi rievocata in alcune opere successive, su tutte *Un amore* – si era già consumata a Milano, quando Buzzati era allievo ufficiale alla Teulie, per poi entrare, dal 1928, in qualità di praticante al Corriere della

³⁵⁹ Schama, *Paesaggio e memoria* cit., p. 403.

³⁶⁰ Lando Ferretti, *Il libro dello sport*, Libreria del littorio, Roma-Milano 1928.

³⁶¹ Alessandro Pastore, *Il Fascismo e la montagna. Appunto per una storia culturale e politica dell'alpinismo italiano*, «Archivio Trentino» - Trento, sesta serie, anno XLIX, n. 2-2000 - pp. 119-138. Si veda pure *Id.*, *L'alpinismo, il Club Alpino Italiano e il fascismo*, *Geschichte und Region/Storia e Regione*, 13 (2004), 1, 61-93.

Sera, testata con la quale avrebbe collaborato per tutta la vita. E nasce a questa vita con un titolo che ci riporta a quanto abbiamo detto prima e che ci instrada verso una delle due direttrici possibili – tra le tante – attraverso le quali condurre un’indagine sull’autore in questa sede: *Bàrnabo delle montagne*. Uscito nel ’33 per i tipi di Treves-Treccani-Tumminelli, narra la storia del guardiaboschi Bàrnabo, il quale, messo a guardia con altri compagni di un magazzino di munizioni ed esplosivi, al momento dell’assalto da parte dei briganti, al posto di difendere la postazione e i propri compagni, si nasconde. Licenziato, a seguito di un periodo trascorso lontano dalla montagna, vi fa ritorno, con una coscienza completamente diversa. La trama dell’opera, qui offerta per agevolare la lettura, non rende a pieno la complessità della stessa, che già contiene gran parte dei ricorrenti temi buzzatiani, dal senso dell’attesa alle infiltrazioni del mistero nel fatto di cronaca, per finire, manco a dirlo, alla montagna³⁶². È innegabile il fatto che Buzzati, il cui rapporto col Fascismo è stato, come spesso in questo periodo, di convenienza – ma si pensi anche al fatto che egli stesso era percepito, se non come scrittore “di destra”, quantomeno conservatore, cosa che ha potuto influire in certi momenti della storia sulla sua diffusione nel panorama letterario italiano –, risenta inevitabilmente in qualche modo della temperie culturale dell’epoca e degli anni di una propaganda e di una retorica le quali, incessantemente e subdolamente, agivano su gusti e interessi anche di coloro che avversavano più o meno apertamente il regime. Questo si potrebbe dire della montagna, così come, per esempio, della presenza, nelle prime opere, di situazioni prevalentemente – se non esclusivamente – al maschile, a ripresa di un’idea di cameratismo ed esaltazione virile insita nella retorica fascista³⁶³. Tutto ciò però non è sufficiente a spiegare il rapporto di Buzzati con la dimensione montana, aspetto che, lungi dall’essere un pensiero indotto da circostanze esterne, è una importante – se non la più importante – collocazione spaziale

³⁶² L’edizione di riferimento è Dino Buzzati, *Bàrnabo delle montagne*, Mondadori, Milano 2016.

³⁶³ Per quest’ultimo aspetto si rimanda a Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati, Indizi di donne prima di Un amore*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018, pp. 23-24. Sul tema si veda inoltre Ellen Nerenberg, *Mascolinità al margine: Buzzati e l’allegoria del “Deserto dei Tartari”*, in «Narrativa», n. 23 (2002), Presses universitaires de Paris Nanterre, pp. 37-44, oltre al recentissimo Giulio Iacoli, *Mascolinità in gioco. Politiche di rappresentazione in Buzzati*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2024.

dell'animo dello scrittore³⁶⁴, come testimoniato, oltre che dall'opera creativa, anche dalla prolificità dei suoi articoli per il *Corriere*³⁶⁵.

Abbiamo esposto poc'anzi la sinossi di *Bàrnabo delle montagne*. Varrà la pena entrare nel testo.

Nessuno si ricorda quando fu costruita la casa dei guardiaboschi del paese di San Nicola, nella Valle delle Grave, detta anche la Casa dei Marden. Da quel punto partivano cinque sentieri che si addentravano nella foresta. Il primo scendeva giù per la valle verso San Nicola e a poco a poco diventava una vera strada. Gli altri quattro salivano fra i tronchi, sempre più incerti e sottili, fino a che non rimaneva più che il bosco, con gli alberi secchi rovesciati per terra e tutte le sue vecchissime cose. E sopra, a Nord, c'erano le bianche ghiaie che fasciano le montagne.³⁶⁶

³⁶⁴ Sul senso della montagna in Buzzati si veda Maurizio Trevisan, *Dino Buzzati, l'alpinista*, Istituti editoriali e poligrafici, Pisa-Roma 2006; Patrizia Dalla Rosa, *Dove qualcosa sfugge. Lingue e luoghi di Buzzati*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2004; *Le Alpi di Buzzati*, a cura di Riccardo Ricci, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma 2002; Luigi G. De Anna, *Dino Buzzati e il segreto della montagna*, Tararà, Verbania 1997; Silvia Metzeltin, *Le Alpi di Buzzati*, in «Studi buzzatiani», 4, 1999, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 1999, pp. 157-166; Stefano Jacomuzzi, «*Questa quiete assoluta*»: la montagna di Buzzati e la letteratura alpinistica, in *Montagna e letteratura*. Atti del convegno internazionale, a cura di A. Adusio e R. Rinaldi, Museo nazionale della montagna "Duca degli Abruzzi", Club Alpino Italiano, Torino 1983, pp. 217-230; Ilaria Crotti, *Le montagne geografiche e metafisiche di Dino Buzzati*, in *Montagna e letteratura* cit., pp. 195-200; Veronica Tabaglio, «*Non è dell'uomo vivere orizzontalmente*»: le montagne di Buzzati, in «*Critica letteraria*», 2013, 161, pp. 748-766. Ma non meno importante è registrare gli interventi di chi, come Zanzotto, viveva certi 'luoghi e paesaggi': proprio dalla raccolta di prose che prende il titolo dall'accostamento di questi due elementi spaziali, con il carico emotivo che si portano dietro, emerge un dialogo, tra gli altri, anche con l'autore bellunese e, nello specifico, dei suoi Miracoli di Val Morel, negli scritti *Verso il montuoso nord* e *Colli Euganei*, per cui si veda Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013, rispettivamente alle pp. 63-68 e 78-86; ma, soprattutto in *Per Dino Buzzati*, ora in A. Zanzotto, *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villalta, Mondadori, Milano 2001, pp. 242-47.

³⁶⁵ Gran parte di questi articoli sono ora ripubblicati nella nutrita antologia Dino Buzzati, *I fuorilegge della montagna. Uomini, cime, imprese*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2013.

³⁶⁶ Buzzati, *Bàrnabo delle montagne* cit., p. 3.

Questo l'*incipit* dell'opera. A differenza dei successivi *incipit* buzzatiani, almeno quelli della narrativa lunga³⁶⁷ – a partire da *Il deserto dei Tartari*³⁶⁸ –, che introducono immediatamente la figura del protagonista, il testo che abbiamo appena citato invece ci dà subito delle coordinate spaziali; si potrebbero avanzare giuste riserve sul *Grande ritratto*, ma in ogni caso non ci troviamo di fronte a un *incipit* 'spaziale'. Ma se, come nota Giuseppe Sandrini, «“le montagne”, sempre presenti nell'arco della narrazione, rappresentano essenzialmente uno sfondo, visibile o invisibile a seconda dei momenti»³⁶⁹, è vero altresì che nell'economia del testo esse giocano un ruolo non indifferente, anche perché teatro pressoché unico della narrazione stessa, se si eccettua il periodo di 'esilio' a valle seguito al licenziamento di Bàrnabo, durante il quale, tuttavia, tra i ricordi e i vagheggiamenti del protagonista, la montagna finisce per essere in ogni caso presente,

³⁶⁷ Non è questo il luogo adatto per occuparsi di una 'teoria dell'*incipit*'. Tuttavia, sull'argomento nel Novecento sarà utile consultare il monumentale lavoro de *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Novecento*, a cura di Pasquale Guaragnella e di Stefania De Toma, tomo IV, Pensa MultiMedia, Lecce 2013. Altrettanto interessante la prospettiva di Aldo Nemesio, che nota: «Le prime parole dei romanzi italiani dell'Otto-Novecento non presentano caratteristiche particolari rispetto al resto del testo. In altre parole, se leggiamo un *incipit* narrativo senza sapere da quale parte del testo proviene, di solito non abbiamo modo di sapere se è un *incipit* oppure no. La narrativa italiana dell'Ottocento e del Novecento non segue schemi rigidi all'inizio: qui possiamo trovare materiali molto diversi, come dialoghi, descrizioni, commenti, valutazioni, azioni improvvise. Non c'è una specificità nelle caratteristiche testuali degli *incipit* narrativi nel periodo preso in esame [...] Una porzione di testo è riconoscibile come *incipit* non per sue caratteristiche, ma soltanto per il luogo dove è collocata». Il lavoro di Nemesio, a partire da queste considerazioni, volge lo sguardo soprattutto verso questioni *reader-oriented*, ma comunque permette di far sorgere alcuni importanti interrogativi, per cui cfr. Aldo Nemesio, *La definizione dell'incipit*, in «Annali d'italianistica», 2000, vol. 18, pp. 29-48, cit. a pag. 29 e *Id.*, *Le prime parole. L'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia unita*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990.

³⁶⁸ Ma, verrebbe da dire, già a partire da *Il segreto del bosco vecchio*, il cui ampiamente riconosciuto statuto fiabesco sfugge in ogni caso all'ortodossia, in quanto si avrebbe la forte tentazione di riservare il ruolo del protagonista a Sebastiano Procolo, la cui parabola esperienziale, nonostante l'età, gli fa comunque vivere un *bildungsroman*, benché si concluda in tragedia. La svolta nell'esistenza di Benvenuto, invece, si ha solo verso la fine, e riguarda piuttosto la rottura del velo di un'infanzia che egli non è disposto a lasciare, come dimostra la finale scena d'addio al vento Matteo: non c'è una crescita dettata da una presa di consapevolezza, ma una necessità biologica di chiudere con l'infanzia ed entrare nel mondo adulto.

³⁶⁹ Giuseppe Sandrini, *Un tema di Buzzati. Le montagne viste da lontano*, in «Quaderni d'Italianistica», vol. 43, n. 3, 2022.

pur se *in absentia*. Ci troviamo *in limine*³⁷⁰, il punto di partenza – e di arrivo – della narrazione è al tempo stesso l'ultimo baluardo della presenza umana prima della natura, come anche ci dimostra la carta topografica che Buzzati allega all'inizio del volume: è una geografia tanto precisa quanto fittizia, che fa da eco alla dimensione temporale di una memoria che non adempie alla propria funzione («Nessuno si ricorda...»). Questa particolare configurazione nella quale sono compresenti mappa e prodotto letterario merita un supplemento di riflessione. Iacoli, appoggiandosi a Ceserani, dà, di questo fenomeno, una spiegazione convincente:

Occorre ricercare le diverse motivazioni che spingono un autore a incorporare al proprio testo una carta: trovo persuasiva l'idea che a tutti sia comune l'esercizio di una pratica inerente e caratterizzante lo stile, quella «dell'interscambio fra i codici» (Ceserani 1997, 138), che all'uso spregiudicato di sottotesti e a una «diversa funzionalità dell'intera pratica intertestuale, che viene spregiudicatamente collegata con la più ampia pratica dei rapporti tra codici e interfacce [...] in un processo, di tipo epistemologico, che ha schiacciato e ridotto il “mondo” a testo, lo ha testualizzato» (Ceserani 1997, 137), aggiunge la essenziale novità di un rapporto tra due codici che operano in senso divergente: la scrittura, che riorganizza lo spazio della narrazione in testo, e la carta, che emancipa – o almeno tenta di emancipare – in epoca di reti e di trasformazioni globali, il mondo testualizzato, ri-disponendolo in spazio.³⁷¹

³⁷⁰ Sull'importanza di *Passaggi di soglia e di frontiera*, per usare le parole di Ceserani, nelle narrazioni fantastiche, si veda quanto scrive lo studioso lombardo: «Abbiamo spesso incontrato, nei racconti fantastici che abbiamo letto, esempi di passaggio dalla dimensione del quotidiano, del familiare e del consueto a quella dell'inesplicabile e del perturbante: passaggi di soglia, per esempio, dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo, della follia. Il personaggio-protagonista si trova d'improvviso come dentro due dimensioni diverse, con codici diversi a disposizione per orientarsi e capire»; Remo Ceserani, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996, p. 80. Aggiungiamo qui un riferimento al primo dei *Sistemi tematici ricorrenti nella letteratura fantastica*, codificati nel medesimo volume, *La notte, il buio, il mondo oscuro e infero*: «L'ambientazione preferita dal fantastico è quella del mondo notturno. [...] La contrapposizione tra luce e buio, solarità e oscurità notturna è molto spesso utilizzata nel fantastico»; interessanti anche le testimonianze allegate, tratte da Ernst Bloch, Lars Gustafsson e Lucio Lugnani, per cui si veda *ivi*, pp. 85-87.

³⁷¹ Giulio Iacoli, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002, p. 34.

Certo, la riflessione dello studioso è applicata al postmoderno, ma ciò non toglie che i presupposti di fondo, soprattutto quello dell'interscambio tra codici di cui parla appunto Ceserani, e in un autore, poi, come Buzzati, in cui questo interscambio avviene in maniera sistematica – si pensi al rapporto con la pittura e con l'immagine più in generale, a partire dal *Poema a fumetti* e dai *Miracol di Val Morel*, ma esempio ancor più vicino al nostro discorso è quello de *Il segreto del Bosco Vecchio*, che già nel titolo reca con sé l'avvertenza di essere «illustrato dall'Autore»³⁷² –, siano validi anche per il discorso che stiamo affrontando. A tal proposito Davide Papotti, portando l'esempio di Zavattini che sta confezionando il volume *Un paese*, uscito nel 1955, parla di «agnizione cartografica»,

un momento, cioè, in cui la carta geografica, nella sua funzione di “specchio” (sia pur deformato e deformante) del mondo, si fa portatrice di un'illuminazione conoscitiva, di un improvviso riconoscimento di alcune qualità ed alcuni aspetti che altrimenti rimarrebbero velati e nascosti.³⁷³

A queste considerazioni sarà opportuno aggiungerne un'altra, banale quanto si vuole, però necessaria: la mappa che troviamo a inizio del racconto lungo³⁷⁴ di Buzzati non ha referenti diretti e chiari nel mondo reale³⁷⁵ – chiaramente, com'è noto, prende certamente le mosse da luoghi ben noti all'autore –, pertanto potrebbe essere più proficuo concludere

³⁷² Sul tema si veda Emilio Tadini, *Fiaba e mito nel Buzzati pittore e scrittore*, in «Studi buzzatiani», a. III (1998), n. 3, pp. 181-183.

³⁷³ Davide Papotti, *Il libro e la mappa. Prospettive di incontro fra cartografia e letteratura*, in «Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria», a cura di G. Iacoli e M. Guglielmi, Quodlibet, Macerata 2013, p. 81. Dello stesso autore si veda *Id.*, *Le mappe letterarie: immagini e metafore cartografiche nella narrativa italiana*, in «Dall'uomo al satellite», a cura di C. Morando, Franco Angeli, Milano 2001, pp. 181-195.

³⁷⁴ Così Antonia Arslan, che estende, coerentemente, la definizione anche a *Il segreto del Bosco Vecchio*, per cui si veda Antonia Arslan, *Dino Buzzati. Bricoleur & cronista visionario*, Ares Editore, Milano 2019, p. 57.

³⁷⁵ Sull'argomento si veda Patrizia Dalla Rosa, *Lassù... laggiù... Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati*. Marsilio, Venezia 2013.

che, come per tutti i mondo immaginari a quali è affiancata una mappa – si pensi all’*Isola del tesoro* di Stevenson³⁷⁶ –, il cui grado di mimesi rispetto a un referente e di realismo rispetto alla varietà del possibile qui non importa, ci troviamo di fronte a un mondo che viene contemporaneamente creato sia nella finzione cartografica che in quella letteraria. Ciò implica che il discorso si presenta ancora una volta trasfigurato e tende a dissolvere i contorni di un eventuale referente. Abbiamo dunque un doppio passaggio, quello dallo spazio al luogo e quello dal luogo al testo e, eventualmente, alla sua trasfigurazione ulteriore. La relazione, valida per gran parte delle opere finzionali stiamo considerando in questo lavoro, è ancor più fondata per Buzzati. Varrà la pena tornare un momento a Westphal, soprattutto per quanto riguarda il problema dello spazio e del luogo, la cui «linea di demarcazione [...] è ben lontana dall’essere definita».³⁷⁷ Lo studioso francese, sulla scorta di Yi-Fu Tuan, e nell’ambito di una valutazione delle possibili definizioni dei due termini, riporta:

In *Space and Place. The Perspective of Experience* (1977), il geografo americano Yi-Fu Tuan interpretava lo spazio come espressione libera della mobilità, laddove il luogo sarebbe invece caratterizzato da un’idea di chiusura e umanizzazione: «Paragonato allo spazio, il luogo è un centro calmo dai valori stabiliti» [...] Data questa distinzione, continua Tuan, per i comuni mortali il luogo rappresenta un punto di riferimento sul quale posare lo sguardo, «un punto di riposo». E infatti lo *spazio* di trasforma in *luogo* soltanto quando assume una definizione e un senso: «Tutti cercano di trasformare lo spazio amorfo in una geografia articolata».³⁷⁸

Per tornare al testo e al punto liminare di cui parlavamo, si tratta di una soglia che separa due mondi che rispondono a regole proprie, e che contrappone da una parte la civiltà con le sue leggi e le sue meschinità (la codardia di Bàrnabo, la cattiveria dei compagni ecc), dall’altra, con il suo senso dell’assoluto e con la sua spinta verticalizzante, la montagna,

³⁷⁶ Per una ricognizione delle opere letterarie che recano questa particolarità si veda Federico Italiano, *Letteratura e cartografia / L’ambiguo charme della mappa*, in «Doppiozero», 16 ottobre 2016, disponibile online al link <https://www.doppiozero.com/lambiguo-charme-della-mappa> (Link consultato il 27/03/2025).

³⁷⁷ Westphal, *Geocritica* cit., p. 12.

³⁷⁸ *Ibid.*

la quale, pur nella sua sostanziale indifferenza – o forse proprio a causa di quest’ultima, che, rendendola spettatrice priva di possibilità di raccontare, frustra il desiderio di rivalsa e di vendetta di Bàrnabo, spingendolo a ben altre decisioni –, permette di andare oltre sé stessi e giungere perfino alla compassione e al perdono. Punto limite anche perché è la natura stessa che non permette all’uomo di andare oltre:

Sono centinaia di anni che San Nicola è stato costruito. Vecchissimo è il campanile, e alcune case sono tanto decrepite da minacciare la rovina. Gli abitanti hanno fatto ponti e strade, si sono spinti in alto, per i boschi, fin che c’era legna da tagliare. Ma al limite dei ghiaioni tutti si sono fermati. Nessuno perciò ha mai sentito il rumore del vento sulle altissime creste. Le vedono da bambini, le montagne, quelli di San Nicola, e hanno imparato anche a distinguerle per nome, ma nessuno pensa di salire fin dove si fermano d’estate le grandi nuvole bianche. Tanto, cosa si potrebbe trovare?³⁷⁹

Con quello stile paratattico che appartiene a questo e al libro successivo, il testo ci pone il senso del limite che abbiamo visto poc’anzi. E tuttavia, nel quesito finale, che sfugge all’immediato travestimento da domanda retorica, la certezza di non poter andare oltre il limite imposto dalla natura inizia a cedere ed emerge la possibilità di un altrove circondato di mistero. Abbiamo detto che in quest’opera c’è già gran parte del Buzzati che ritroveremo successivamente, soprattutto lungo la linea della narrativa di montagna: ma, si badi, in questa corrispondenza di solitudini tra il personaggio e l’ambiente, al cambiare di quest’ultimo restano tuttavia invariate le costanti (il *kairòs*, esempio per eccellenza quando si parla del Nostro) dell’opera buzzatiana – si prenda ancora una volta *Il deserto dei Tartari*, dove il deserto è una variante spaziale più formale che sostanziale, con il pregio di marcare più nettamente una linea tra la città e lo spazio fuori di essa. Tra queste costanti, soprattutto nei primi due libri, innegabile è la presenza di un paesaggio-personaggio che sfugge al proprio ruolo di mera coordinata spaziale e finisce per agire nella storia. Certo, a differenza delle modalità in cui poteva esserlo, per esempio, la città in Manzoni (figlia in ogni caso di un certo realismo), qui, come altrove, è l’utilizzo di determinati dispositivi retorici a permetterlo, a partire dall’*antropomorfismo* fino ad

³⁷⁹ Buzzati, *Bàrnabo* cit., p. 29.

arrivare a particolari forme di *straniamento*³⁸⁰. Siamo già, col primissimo Buzzati, battendo, attraverso il progressivo smantellamento dell'antropocentrismo, la pista di un ecologismo *ante litteram* che, alquanto nascosto nel primo libro, emergerà più prepotentemente ne *Il segreto del Bosco Vecchio*. Siamo nel capitolo terzo di *Bàrnabo* e, poco prima di morire per mano dei banditi, Del Colle perlustra la zona attorno alla Casa dei Marden:

In mezzo al bosco di abeti e di larici, il sole si è affievolito e fra poco scenderà dietro il Col Verde. Anche le montagne, col tempo, sono cambiate. Tanti anni prima, nei boschi, si trovavano una specie di piccoli spiriti. Del Colle li aveva ben visti qualche volta. Così leggeri, verdi come il prato, potevano essere stati loro a impedire i lavori della strada? Certo è che con i colpi di fucile, uno sparo oggi, uno domani, con l'arrivo dei lavoratori, con i rimbombi delle mine, gli spiriti della foresta forse erano stati disturbati e chissà dove si sono adesso nascosti.³⁸¹

Il verbo al presente che chiude il brano certifica la presenza nascosta, ma pur sempre attiva, di questi spiriti della foresta, anticipando concettualmente i *geni* del Bosco Vecchio, dove invece, con un passo ulteriore rispetto al *Bàrnabo*, la presenza del non umano in tutte le sue possibili combinazioni – animali, vegetali, geologiche ecc – giunge alla personificazione matura, andando a sconfinare apertamente nel fantastico e riducendo così, sotto certi aspetti, i terreni del simbolico. Valentina Polcini, nel suo contributo sull'antropomorfismo buzzatiano, scrive:

³⁸⁰ Il principale teorizzatore dello straniamento è stato, come noto, Šklovskij, ma non mancano altri contributi sul tema, che approfondiremo più avanti; per cui si veda, in particolare, Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, trad. it. di C. De Michelis, R. Oliva, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tz. Todorov, trad. it. di G. L. Bravo *et al.*, Einaudi, Torino 2003, pp. 75-94. Si vedano inoltre i seguenti contributi: Carlo Gabbani, *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia» (Nuova Serie), XVII, 2011, pp. 95-134; Carlo Ginzburg, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in *Id.*, *Occhiacci di legno: Dieci riflessioni sulla distanza*, Quodlibet, Macerata, 2019, pp. 15-39. Infine, ed è quello che qui più ci interessa, la riflessione sul tema in relazione al rapporto tra letteratura e ecologia offerta in Scaffai, *Ecologia e letteratura* cit., pp. 26-28.

³⁸¹ Buzzati, *Bàrnabo* cit., p. 13.

L'universo fantastico di Buzzati, nella sua dimensione narrativa come in quella figurativa, pullula di creature antropomorfe: animali, elementi naturali, entità astratte e oggetti, a cui l'autore attribuisce tratti fisici oppure psicologici e comportamentali propri degli esseri umani. Questo espediente letterario concorre a definire la componente allegorica del fantastico buzzatiano, dominato da atmosfere nostalgiche e angosciose ma altresì da toni ironici e non di rado cinici.

[...]

Ma è nell'antropomorfizzazione di animali ed elementi naturali che l'immaginazione di Buzzati trova terreno assai fertile. Le montagne, anzitutto. Spazio archetipico dove avvengono i passaggi cruciali dell'esistenza umana, come l'iniziazione e la morte, esse non sono mai sfondo paesaggistico inerte, bensì sono rappresentate come un organismo vivente a tutti gli effetti.³⁸²

E di questo organismo vivente Bàrnabo prende a poco a poco coscienza. La montagna, come tutti i contesti non-umani, reca con sé un insieme di conoscenza e mistero. Ci troviamo, ad esempio, nel capitolo decimo e Bàrnabo e Bertòn sono andati su in montagna in perlustrazione. È il momento in cui Bàrnabo guarda da vicino le montagne eliminando quella distanza nascosta da un'apparente prossimità e le vede per quelle che sono, senza necessità di sovrapporre ad esse immagini note al fine di comprenderle e razionalizzarle. Il meccanismo di comprensione si fa più limpido:

³⁸² Valentina Polcini, *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico nel fantastico buzzatiano*, in «Mosaico Italiano», Speciale Buzzati 2, a. XIII, n. 145, pp. 21-27, cit. a pp. 21-22. Più nello specifico, in una tendenza della critica contemporanea a spingere verso una frammentazione dei macrotemi e ad affidare ad ogni sottotema una linea di ricerca specifica, nel migliore dei casi per favorirne lo studio interdisciplinare, potremmo parlare di *Animal studies*. Per questa prospettiva in Buzzati si vedano Marialuigia Sipione, *Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi. Il Bestiario di Dino Buzzati*, in «La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti», a cura di R. Ricorda e A. Zava, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020, pp. 247-259; Marco Ceravolo, «*Illuminare un po' l'inferno*». *Simbologie del non umano in Dino Buzzati e Anna Maria Ortese*, Carocci, Roma 2024. Più in generale, si veda anche Damiano Benvegnù, *The Tortured Animals of Modernity: Animal Studies and Italian Literature*, in «Creatural Fictions. Human-Animal Relationships in Twentieth and Twenty-First-Century Literature», ed. David Herman, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York, NY, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 41-64; Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 208-211.

Adesso Bårnabo vede le montagne. Non assomigliano veramente a torri, non a castelli né a chiese in rovina, ma solo a se stesse, così come sono, con le frane bianche, le fessure, le cenge ghiaiose, gli spigoli senza fine a strapiombo piegati fuori nel vuoto.³⁸³

Siamo a poco dal punto di svolta – centrale, anche materialmente, poiché posto nel capitolo intermedio dell’opera –, dalla dimostrazione di codardia di Bårnabo. Come abbiamo già detto nella sinossi, il momento in cui, tradito dalla propria paura, non aiuta i compagni che stanno affrontando i briganti. Si tratta, tuttavia, anche del punto in cui avviene l’incontro con la cornacchia³⁸⁴ che lo accompagnerà lungo il processo di espiazione della propria colpa, entrando a far parte di quella schiera di non umano che svolge un ruolo importante all’interno di queste prove narrative degli anni ’30; si tratta di elementi che ritornano: si pensi, ad esempio, alla gazza guardiana de *Il segreto del Bosco Vecchio*, così come al vento³⁸⁵, presente ancora una volta in entrambi i racconti. Ma la svolta narrativa coincide con una svolta altrettanto importante, quella spaziale:

Lasciata la Casa nuova e inoltratosi un po’ nel bosco, Bårnabo si fermò a sedere in una piccola radura. Guardò a lungo la catena delle montagne mentre più dense e pesanti si facevano le nubi. Tutte le cime stavano attorno, immobili e burrascose. Si rimise il sacco sulle spalle. Guardò le immense rocce cupe per la tempesta imminente, i boschi senza confini, la caligine della lontana pianura. Da quel punto

³⁸³ Buzzati, *Bårnabo* cit., p. 34.

³⁸⁴ Essa ha, nell’economia dell’opera, un valore non indifferente e «compare quasi sempre in situazioni deputate alla definizione di momenti cruciali» (Daniele, *Ombre femminili* cit., p. 44); per cui si veda ivi, pp. 41-45.

³⁸⁵ Il vento, almeno in *Bårnabo*, dove, come abbiamo detto, la personificazione è ancora nel bozzolo, svolge qui la funzione di termometro emozionale rispetto alle vicende, per cui si consideri, leggendo il testo, la numerosità dei passi relativi a questo elemento naturale. Si vedano inoltre alcuni passaggi tratti dall’opera successiva, antecedenti tuttavia all’ingresso dei venti antropomorfizzati; per esempio: «Per fortuna venne un leggero soffio di vento, di quelli che non mancano quasi mai tra i boschi di una certa estensione», dove il vento arriva a regolare le emozioni dell’iracondo colonnello. Le citazioni alla seconda opera buzzatiana sono tratte da Dino Buzzati, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Mondadori, Milano 2015. La cit. è a p. 13.

partivano due sentieri: uno raggiungeva la vecchia Casa dei Marden; l'altro scendeva a innestarsi alla strada famosa, fonte di tante discussioni. Dopo essere rimasto un momento a pensare, Bàrnabo prese la via di discesa. Molte nubi si erano raccolte sulle montagne ma nel bosco, in basso, si spandeva ancora il sole.

Quello che nell'incipit era il bivio delle possibilità, formato dai «cinque sentieri che si addentravano nella foresta», ma che in realtà seguono per l'appunto solo due direzioni, ora invece diventa un bivio che offre alternative inconciliabili e che non permette di tornare indietro. Bàrnabo è costretto a prendere la via della «casa di Giovanni Bella, suo cugino, che abitava nella lontana pianura»³⁸⁶, dove, come ci dirà l'autore in chiusura del capitolo, «comincia la sua nuova vita»³⁸⁷. Si tratta di una lontananza che è totale, come vedremo. L'ingresso si apre con una scena che, dice Sandrini, «ha tutte le caratteristiche di una didascalia teatrale»³⁸⁸:

Strada della pianura, un grande polverone, gli alberi ormai gialli. C'è la casa di Giovanni Bella, cugino di Barnabò. Sulla strada si apre un'osteria. Di dietro: la stalla, il fienile, un piccolo forno e dei campi. Si scorge, non lontana, una bassa collina e ancora più distanti, quando è sereno, si vedono delle montagne verdi.³⁸⁹

In quell'osteria, quasi manzonianamente, il protagonista incontrerà il cugino. L'ingresso nel nuovo ambiente è all'insegna, ancora una volta, del dualismo vicino/lontano – e di ciò il tappeto lessicale è spia ben illuminante –, dove però, a differenza di quanto accadeva con le montagne, le quali accoglievano e risolvevano questa dicotomia nel proprio paesaggio, ora lo scarto è incolmabile e tutti gli elementi concorrono a delineare lo iato tra la vita precedente e quella attuale, con tutti i suoi annessi emotivi, su tutti la nostalgia: «Nei primi tempi Bàrnabo cercava qualcosa che ricordasse le montagne. [...] purtroppo

³⁸⁶ Ivi, p. 53.

³⁸⁷ Ivi, p. 54.

³⁸⁸ Sandrini, *Un tema di Buzzati* cit., p. 18.

³⁸⁹ Buzzati, *Bàrnabo* cit., p. 53.

nella campagna non c'era neppure qualche roccia, qualche precipizio»³⁹⁰. Ancora più chiaro l'episodio di poco successivo, quando il protagonista accompagna il cugino in una bottega «dove vendevano tabacco e spezie»³⁹¹. Qui «c'era un caldo terribile; su una parete Bårnabo aveva visto una stampa colorata che rappresentava un piccolo paese con delle montagne. Per disegnare così le montagne, bisognava davvero non averle mai viste. Era quello tutto un mondo diverso: anche la bottega, anche quella campagna»³⁹²: il disvelamento di un divario insanabile tra la pianura e la montagna è affidata al mezzo artistico, foriero di menzogna. La stampa colorata che Bårnabo vede gli restituisce in maniera deformata il proprio mondo di appartenenza, al quale è immediatamente contrapposto il luogo dell'esilio e dell'espiazione della colpa. Il caldo che invade la bottega potrebbe a questo punto non essere un elemento oggettivo, ma piccola avvisaglia dell'attacco di panico che sta per subire il protagonista e che porta a conclusione il processo di consapevolezza:

Era entrato così nel petto di Barnabò un affanno, non c'era più aria da respirare. Ritornato poi fuori, sulla via, Barnabò si accorse di aver perduto qualcosa ma non riusciva a ricordare. Sentiva una mano vuota e questa sensazione gli toglieva ogni coraggio. Fu solo quando stava per rientrare al Bersaglio che pensò come da parecchi giorni avesse lasciato il fucile.³⁹³

³⁹⁰ Ivi, p. 56.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.* Come spesso nel testo, la rappresentazione della coscienza di Bårnabo, non pienamente elaborabile dal personaggio dal punto di vista verbale, è affidata, per tornare alle categorie della narratologia di Cohn, al monologo narrato, per cui si veda Dorrit Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, Carocci, Roma 2025, pp. 107-139. Come scrive a p. 113 la studiosa, il monologo narrato «instillando dubbi a proposito della sua attribuzione alla mente figurale e creando una fusione tra linguaggio narrativo e quello figurale, si carica di ambiguità, crea un gioco di “vedo non vedo” particolarmente affascinante»; nel caso specifico, solo se supponiamo di essere di fronte a una mente “ingenua” possiamo attribuire con certezza il passo citato al protagonista, con qui il narratore/autore condivide la conoscenza dei paesaggi descritti.

³⁹³ *Ibid.*

L'annuncio del ritorno è affidato – e questo non stupirà – alla cornacchia. Si tratta di un segnale tra gli altri che, pur intellegibili per il lettore, Bàrnabo non coglie, almeno non a livello razionale: la cornacchia, come, in misura minore, altri elementi che circondano il protagonista, agisce più che altro sul versante sensoriale ed emotivo. Non è un caso se, in numerose occasioni, la soglia di intelligenza dell'ex guardiaboschi non viene superata: «Non si capisce perché la luce della lampada si sia messa a tremare»³⁹⁴; «Forse senza accorgersi, Bàrnabo era stato ricondotto indietro nel cammino del tempo»³⁹⁵; «Senza nemmeno sapere perché, Bàrnabo continua il viaggio»³⁹⁶ e via dicendo. Al contrario di un responso oracolare, la cui ambiguità passava attraverso la dimensione della parola, l'atteggiamento della cornacchia non può diventare operativo senza un ben determinato innesco verbale (la lettera di Bertòn), peraltro anch'esso parzialmente travisato da Bàrnabo, che indossa la divisa da guardiaboschi nella speranza di tornare all'antica vita. Ma il tempo che non si vede scorrere di certo non è immobile e, così come le cose tra i guardiaboschi sono cambiate, allo stesso modo il viaggio del protagonista non può essere compiuto a ritroso nel tempo e quello che sembra un ritorno alla vita precedente è in realtà l'ingresso in una nuova: «Così ancora una volta, cambia per Bàrnabo la vita»³⁹⁷, ci dice il narratore con una modulazione prosodica che ricorda l'andamento sostenuto dell'esametro epico³⁹⁸.

Quando Barnabò rivide da vicino le montagne non ebbe alcun stupore. Guardò insistentemente le pareti corrose e verticali, toccò con le mani i tronchi degli abeti, ascoltò con piacere i ben noti rumori. Nulla davvero era mutato.

Questo l'incontro di ritrovo con la montagna. Un incontro che investe la totalità dei sensi (*guardò, toccò, ascoltò*), i quali tuttavia ingannano: ancora una volta Buzzati scivola dalla

³⁹⁴ Buzzati, *Bàrnabo* cit., p. 58.

³⁹⁵ Ivi, p. 73.

³⁹⁶ Ivi, p. 75.

³⁹⁷ Ivi, p. 79.

³⁹⁸ Sulla cadenza della prosa nell'opera si veda Fabio Atzori, "*Bàrnabo delle montagne*": *la magia del ritmo*, in «Studi buzzatiani», n. 1, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 1996, pp. 79-85.

descrizione delle azioni alla resa dei pensieri³⁹⁹; in quel «nulla davvero era mutato» sembra di intravedere, più che la resistenza dell'ambiente ai cambiamenti, il pensiero di un Bàrnabo che, illuso da questa verifica superficiale, ritiene che le cose siano effettivamente uguali a prima – e, si badi, attraverso questa illusione passa la possibilità del riscatto –, salvo poi essere smentito dalla decisione finale. Del resto, non ci vuole molto per rendersene conto: «Tutto è rimasto come prima, ma non è la stessa cosa. Per quanto si sforzi, neppure nelle giornate più belle Bàrnabo sa trovare la bellezza di certe mattine quando era guardiaboschi»⁴⁰⁰. Ma, al solito, lo svelamento di una determinata condizione non può che passare attraverso l'esperienza: Bàrnabo deve riscattare i propri comportamenti e il proprio orgoglio dalla vergogna di cui li aveva coperti.

C'è vicino alla forcelletta, in cima al vallone della Polveriera, addossato alla parete, un sottile spuntone. [...] Bàrnabo si è posto sulla cima, nascosto tra alcuni macigni; da solo è venuto ad affrontare i nemici. Perfettamente riparato alla vista, egli domina da vicino la cengia, potrà loro tagliare il passo. [...] E, disteso ai raggi del sole, adesso sente il tempo passare. Verranno, perdio se verranno. Da lassù scorge tutto il vallone della Polveriera, le grandi ombre sulle ghiaie, gettate dalle crode; vede ancora la Cima Alta che innalza la parete selvaggia e poi i Lastoni di Mezzo che hanno un rosso di sangue.⁴⁰¹

La montagna si mostra fino alla fine come spazio adatto a nascondere e a occultare. Lo era stato all'inizio con il posizionamento della Polveriera⁴⁰², lo era stato quando la codardia di Bàrnabo aveva preso il sopravvento, lo è ora, permettendo all'uomo di

³⁹⁹ Si veda ancora una volta il 'monologo narrato' di Cohn.

⁴⁰⁰ Buzzati, *Bàrnabo* cit., p. 82.

⁴⁰¹ Ivi, p. 93.

⁴⁰² Ivi, p. 4: «È allora che sui fianchi di una croda, poco sopra il punto dove la strada dovrebbe passare, trovano una specie di grotta, l'adattano a polveriera, la chiudono con un muro e ci mettono i guardiaboschi a fare il servizio di guardia. [...] Un giorno passano degli ufficiali in ricognizione e vedono quel deposito: è una bella costruzione, un posto ben riparato, non lontano dal confine. Bisogna dunque utilizzarlo. Ci portano così altri esplosivi e parecchie munizioni, ma il servizio di custodia rimane ai guardiaboschi».

vedere⁴⁰³ senza essere visto, per poter tendere l'agguato. Ma, com'è noto, al momento decisivo egli rinuncia ad uccidere i nemici, che ormai tali non sono più, e prende coscienza del tempo circolare di una natura che segue leggi proprie, facendo sì che «la sua superiorità morale prenda quota sull'inatteggiata presenza della natura [...] e sottraendosi alla dissoluzione di sé e delle sue azioni nel tempo cronologico delle vicissitudini umane»⁴⁰⁴. Resta solo Bàrnabo in una posizione di ulteriore attraversamento, circondato da una natura che, pur nella propria prossimità, ribadisce la propria indifferenza:

Allora, come una volta, come nei tempi lontani, Bàrnabo prende il fucile e si avvicina alla soglia. Fuori c'è il grande silenzio e una pallida luce nel cielo tutto coperto. Le montagne sono nascoste ma si sentono vicine; sono immobili e solitarie, sprofondate nelle nubi.⁴⁰⁵

2) «E allora a che mi serve il bosco?». Principi di ecologia ne *Il segreto del Bosco Vecchio*

La domanda con cui abbiamo voluto intitolare questo paragrafo è rivolta da Sebastiano Procolo, il colonnello protagonista della seconda opera letteraria buzzatiana, a Bernardi, il componente della Commissione Forestale che, insieme agli altri membri, fa visita a Procolo – erede del bosco dal defunto zio Antonio Morro – e che si rivela essere in realtà un *genio* del Bosco Vecchio che ha assunto sembianze umane per proteggere la natura circostante dalle ingerenze umane. La battuta intera fa così: «E allora a che mi serve il bosco? Tutte queste piante non mi devon render più niente? Il sapermi proprietario e

⁴⁰³ Nella sua crudele indifferenza, il fatto che la montagna permette di vedere è al tempo stesso la possibilità di ricordare le proprie colpe e l'illusione di prevedere con sicurezza il futuro: «In quel punto, presso la Polveriera, lo si vede bene dall'alto, Barnabò un giorno aveva conosciuto la paura; poi, per anni, ne ha avuto vergogna. Ma fra poco, egli lo sa bene, il silenzio si creperà in un rombo, la sua prima schioppettata. Ed ecco che le grandi crode fan meditare a quel che dovrà accadere», *ivi*, p. 94.

⁴⁰⁴ Si veda l'introduzione di Claudio Toscani a Buzzati, *Bàrnabo* cit. La citazione è a p. IX.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 97.

basta, questa l'unica soddisfazione?»⁴⁰⁶. Per quanto calato in un contesto da fiaba, il pensiero del colonnello ha una forte impronta capitalistica. Certo, probabilmente è un termine un po' troppo esagerato da chiamare in causa qui, però le dinamiche, adattate al contesto, sono le stesse: un ricco possidente che, per puro interesse personale, calpesta e distrugge l'ecosistema che lo circonda. Si tratta di un libro generalmente considerato tra i meno riusciti dell'autore bellunese e, di certo, a questo giudizio non ha contribuito lo stile fiabesco, spesso oggetto di attacchi critici. La Arslan, a tal proposito, parla di un «libro non del tutto riuscito, ché anzi la sua voluta 'ingenuità', lo spiccato gusto del paradosso e – spesso – la volontà di stupire possono riuscire parecchio irritanti»⁴⁰⁷; ma aggiunge:

Si capisce bene lo scarso successo di questa favola, se si pensa che è stata pubblicata nel 1935, anno in cui un'angosciosa cappa di piombo stava per calare sull'Europa; eppure il libro è meno isolato di quanto può sembrare. Nello stesso anno esce *Il libro degli animali* di Fabio Tombari, un avventuroso bestiario in cui gli animali parlano, pensano, agiscono con incantevole naturalezza e con una leggera ironia che può essere paragonata a certe pagine del *Segreto*; in questo libro scoppia infatti la profonda, formicolante vita delle cose, una specie di esplosione vitale che dà un nome e una struttura espressiva a tutte le cose. Resta comunque tipico il tono complessivamente sereno e ottimista: meno che in qualsiasi altra storia di Buzzati sono presenti, in questa, il senso dell'angoscia e l'attesa dell'ignoto.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Buzzati, *Il segreto* cit., p. 162.

⁴⁰⁷ Arslan, *Dino Buzzati* cit., p. 62.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 66. In una linea differente si pone Tiziana Bertoldin, “*Il segreto del Bosco Vecchio*”: un'ipotesi di lettura attenta alla psicologia del profondo, in «Studi buzzatiani», 3, III, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 1998, pp. 113-132. Per quanto, com'è noto, l'autore stesso rifiutava una lettura psicanalitica della propria opera, certe applicazioni non risultano del tutto fuori traccia; ma non si dimentichi il fatto che sono ugualmente valide e non si escludono a vicenda entrambe le modalità di lettura del testo buzzatiano, che sia l'approccio chiuso dentro un orizzonte pressoché denotativo, ancorché pregno di significato, per lo meno pedagogico, o che vi si applichino postulati ermeneutici come quelli dell'articolo appena richiamato. Lo stesso meccanismo viene messo in atto anche con la valutazione della trasposizione del libro in pellicola, per cui si veda Silvia Zangrandi, “*Piacquemi, in quel di Fondo, pascere la mia vista di una mirabile visione*”: note sulla trasposizione cinematografica del “*Segreto del Bosco Vecchio*”, in «Studi buzzatiani», n. 11, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2006, pp. 31-43.

Al di là di queste considerazioni, il testo è di nostro interesse soprattutto perché ci conduce più a fondo, come abbiamo già detto, in quella seconda direttrice del nostro lavoro che è l'ecologia. Sono anni questi in cui l'attenzione per l'ambiente, almeno istituzionale, ha una sua consistenza. Nell'epoca della preistoria del Fascismo, poco prima della Marcia su Roma, l'11 giugno 1922 fu promulgata la legge 778 intitolata «per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico», una serie di norme che, scrive Gabriella Corona,

consentivano per la prima volta di mettere sotto tutela una serie ampia di beni, con l'obbligo non solo di sottoporre ad autorizzazione ministeriale ogni modifica per le bellezze naturali di proprietà privata, ma anche di non danneggiare il paesaggio e il godimento delle bellezze naturali intese nel loro insieme, cioè come panorami, principi che saranno riconfermati nella legge 1497 del 1939 intitolata «Protezione delle bellezze naturali». [...] Contestualmente all'elaborazione della legge tra il 1921 e il 1922 fu avviata la catalogazione delle bellezze naturali, attraverso una scheda che prevedeva una serie di categorie di bellezze naturali, da distribuire ad associazioni e cittadini. È interessante notare come le categorie scelte rappresentino un po' la sintesi delle diverse anime del protezionismo: dalle bellezze naturali a quelle per la storia e la letteratura, da boschi, ville, parchi, giardini alle specie rare di animali, fino agli abbigliamenti rari. Esso comunque rivelava l'egemonia di categorie come «monumento naturale» e «bellezza naturale» rispetto a quelle di contenuto scientifico e storico-letterario.⁴⁰⁹

L'autrice stessa ci ricorda più avanti come tuttavia, col partito fascista al potere, questa attenzione subisca una battuta d'arresto. Anche stavolta, come già accaduto in precedenza, il fatto istituzionale e propagandistico, per quanto importante, non può in ogni caso essere posto come motore principale dell'interesse di Buzzati per la natura, che andrà piuttosto ricercato nell'autore stesso. Anche in questo caso la trama del racconto è

⁴⁰⁹ Gabriella Corona, *Breve storia dell'ambiente in Italia*, Il Mulino, Bologna 2015. Sul rapporto tra Fascismo e ambiente si veda Marco Armiero, Roberta Biasillo e Wilko Graf von Hardenberg, *La natura del duce. Una storia ambientale del fascismo*, Einaudi, Torino 2022.

piuttosto lineare: alla morte di Antonio Morro, Sebastiano Procolo, suo nipote, riceve una «grandissima tenuta boschiva»⁴¹⁰; allo stesso modo, a Benvenuto Procolo, «figlio di un fratello morto dell'ufficiale»⁴¹¹ e che stava sotto la tutela di Morro, viene lasciata in eredità una parte di bosco ancora più estesa. A questo punto, Sebastiano decide di rendere produttivo il bosco e, non bastandogli il patto conseguito con le entità che lo popolano, decide di far morire il nipote per ottenere tutta l'eredità. Si allea col vento Matteo, che, incarcerato, era stato liberato precedentemente dal colonnello. Tuttavia, con l'aiuto dei *geni* boschivi, Benedetto sopravvive. Nel momento in cui Matteo mentendo racconta a Sebastiano che il nipote sta per morire, egli si precipita in suo soccorso, morendo travolto da una slavina. Nel frattempo Benedetto porta a compimento la sua fanciullezza.

La foresta più bella, se pur minore, il cosiddetto Bosco Vecchio, era stata completamente rispettata. Là c'erano gli abeti più antichi della zona, e forse del mondo. Da centinaia e centinaia d'anni non era stata tagliata neppure una pianta. Al colonnello era appunto toccato in eredità il Bosco Vecchio, con una casa già dimora del Morro e una lista di altro terreno boschivo che si potrebbe definire di contorno.⁴¹²

Ci troviamo già di fronte a una prima difficoltà, quella di definire cosa sia questo “Bosco Vecchio”. Chiaramente, il nome – ce lo spiega il testo – è giustificato dal fatto che quelli siano gli «abeti più antichi della zona»; ma una cosa interessante della quale veniamo a conoscenza continuando nella lettura è che si tratta di un bosco piantato da un certo Giaco, un brigante⁴¹³. E questo ci interessa perché ci dice che, nonostante tutto, questo bosco è opera umana, dunque non si tratta di una foresta primaria, in quanto vede coinvolta l'attività della selvicoltura. Ci aiuta, a questo proposito, un contributo di qualche anno fa

⁴¹⁰ Buzzati, *Il segreto* cit., p. 5.

⁴¹¹ *Ibid.*

⁴¹² *Ivi*, p. 7.

⁴¹³ *Ivi*, p. 16: «una volta, ma molti secoli fa, questa terra era tutta pelata. Proprietario era il brigante Giacomo, detto Giaco, un uomo pieno d'iniziativa che aveva un suo piccolo esercito. Un giorno tornò senza nemmeno più un soldato, stanco morto e ferito. Allora pensò: bisogna stare più attenti, una volta o l'altra m'inseguono e io non ho un buco da nascondermi; bisogna che io planti un bosco, dove mi possa riparare. Detto fatto, piantò questa foresta, ma siccome gli alberi crescevano adagio, gli toccò aspettare fino a ottant'anni».

di Giovanni Bernetti, che chiama in causa proprio l'opera buzzatiana, il quale ci dice che, effettivamente, il bosco ha un segreto importante, cioè l'incapacità di comprendere il suo meccanismo, non inficiato dall'intervento umano, di rinnovarsi. E questo ci interessa perché spiega – o, meglio, illumina – anche alcuni passaggi del testo, come la possibilità del bosco di scendere a patti con Sebastiano e offrirgli la legna da vendere ricavata dai tronchi degli alberi caduti spontaneamente⁴¹⁴, pur di impedirgli di tagliare gli alberi; oppure fa notare come «in bosco i rapporti di cooperazione fra specie e specie sono minimi»⁴¹⁵. Al di là di questi piccoli dettagli, che comunque possono esserci d'aiuto nella lettura, andiamo a vedere alcuni punti che ci riguardano più da vicino e che faranno da eco a molte osservazioni già portate avanti nell'analisi del *Barnabo*, partendo con la gazza guardiana, l'uccello posto a guardia della strada che porta alla casa. Poco tempo dopo l'arrivo della Commissione Forestale, la gazza, di notte, inizia a fare il segnale convenuto per allertare della presenza di qualcuno. Lo fa per dieci volte, in apparenza immotivatamente, fino a che il colonnello, sceso dal letto, non la raggiunge e, sparando un colpo di fucile all'indirizzo di quella, la ferisce a morte:

Spentasi l'eco della detonazione, rimasero solo le grida altissime della gazza ch'era stata colpita e si dibatteva sul ramo. Il colonnello comprese benissimo che erano feroci maledizioni.

⁴¹⁴ Ivi, p. 48: «Se pur vagamente, si sa insomma che il colonnello acquistò con quel patto una vera e propria potestà sui geni del Bosco Vecchio. I geni si impegnarono soprattutto a raccogliere legna da ardere e vecchi tronchi spontaneamente caduti, e a trasportare il materiale al limite della radura, dove si sarebbe potuto caricarlo facilmente su carri o camion. Calcolata l'estensione della selva, la riserva di tale legna era pressoché inesauribile. Dal-la vendita, calcolando anche il prezzo più basso, il Procolo avrebbe potuto ricavare un guadagno maggiore che non facendo eseguire i tagli; ed evitava di danneggiare il bosco. Senza l'intervento dei geni sarebbe sta-to d'altra parte assurdo pensare di poter raccogliere tutta quella legna sparsa nella foresta».

⁴¹⁵ Giovanni Bernetti, *Il segreto del Bosco Vecchio*, in «L'Italia forestale e montana», vol. 60, n. 1, 2005. Un dato interessante, infine, è quello in cui l'autore ci informa del fatto che «in Italia, le ultime foreste primarie sono state tagliate alla fine dell'Ottocento. Ai primi del Novecento già non si concepiva che esistessero angoli di superficie forestale utile che non fossero in uso. Tutti i boschi erano inquadrati entro i canoni dei sistemi selvicolturali».

Ancora una volta, come nell'opera precedente, un uccello ferito entra nella vita dei protagonisti e si pone come annuncio di qualcosa. Ma si tratta di persone completamente diverse – e, in fondo, di animali differenti –, per cui, se la cornacchia accompagna Bàrnabo fino alla fine dell'esilio trasformandolo in una sorta di *memento culpae* e, al tempo stesso, di bussola spaziale e, a volte, anche emotiva; al contrario, di fronte alle granitiche convinzioni del colonnello – che tuttavia resta ad ascoltare la gazza morente recitare una poesia –, l'uccello, stavolta dotato di voce⁴¹⁶, muore.

Nel considerare le questioni che attraversano l'opera, potrebbe essere utile chiarire ora quali punti andremo a toccare:

- 1) Il problema dell'infanzia⁴¹⁷;

⁴¹⁶ Su questo, ma anche sulle ascendenze letterarie della cornacchia nell'opera precedente, si veda Valentina Polcini, *Buzzati e Rackham: una lettura intertestuale e intersemiotica di Bàrnabo delle montagne e Il segreto del Bosco Vecchio*, in «Studi buzzatiani», a. XIII, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2008. Per una interpretazione simbolica della gazza sarà il caso di ricorrere ancora una volta a Daniele, *Ombre femminili cit.*, pp. 45-48: «Se leggiamo il passo [del dialogo tra Procolo e la gazza] dalla fine, notiamo il compiersi di una traiettoria semantica già rilevata: l'animale che, come una donna tradita e offesa, accusa l'uomo di vivere in un ambiente malridotto e cadente, minaccia di andarsene e mette a nudo l'età non più florida dell'interlocutore maschile [...]. È una reazione impulsiva, dal tono capriccioso, quasi isterico. Dietro la gazza buzzatiana – come, d'altronde, anche per la cornacchia – si cela un piccolo campionario di cliché donneschi abbastanza cristallizzati in ambito borghese».

⁴¹⁷ Sull'infanzia in Buzzati molto si è scritto. Si offre qui una panoramica bibliografica non esaustiva: Mara Formenti, *L'infanzia nell'universo buzzatiano*, in «Studi buzzatiani», n. I, 1996, pp. 45-66; Gilbert Bosetti, *Dino Buzzati et l'enfance mythopoïétique*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 6, Paris, Laffont, 1985, pp. 165-180; *Id.*, *Enfance satanique*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 7, Paris, Laffont, 1988, p. 169-183; *Id.*, *L'enfance mythopoïétique de Buzzati*, in «L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du xx^e siècle», Grenoble, ELLUG, 1997, p. 205-218; Rémi Lanzoni, *Il tempo e l'infanzia. Il giardino buzzatiano, specchio del tempo*, in «Narrativa», n. 23, 2002, p. 85-97; Nella Giannetto, *Il sogno, il gioco, la fantasticheria: lettura de Il borghese stregato*, in «Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana», Firenze, Olschki, 1996, p. 55-73; Chiara Lepri, *Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati*, in «Studi sulla formazione», 16, 2, Firenze University Press, 2013, pp. 131-147; Alessandra Baldi, «*I perché di Buzzati*»: una corrispondenza con l'infanzia, in «Studi buzzatiani», XI, Fabrizio Serra Editore, Roma-Pisa 2006, pp. 1-18; Cristina Vignali-De Poli, «*Un po' di dettato... Su, i quaderni a posto!...*» *Educazione e cultura morale dei bambini nel Buzzati novellista e drammaturgo*, in «Italies», 21, 2017, pp. 161-182; Letterio Todario (a cura di), *Il puer e la fortezza. Dimensioni artistiche, spazi dell'immaginazione e narrativa per l'infanzia in Dino Buzzati*, Anicia Editore, Roma 2018; da una prospettiva marcatamente psicanalitica, Alessandro Gaudio, *Fischiare nel buio non porta luce. Note su infanzia, inconscio e libertà a partire dalla narrativa di Dino Buzzati*, in «Comparatismi», n. 7, 2022, pp. 557-564.

- 2) L'indole di alcuni personaggi, nonostante il giudizio della Arslan, che afferma che «la tipizzazione va troppo oltre, e il lettore non riesce neppure, come in Bàrnabo, a comprenderne il carattere, che l'esile vicenda non arriva a illuminare»⁴¹⁸;
- 3) Le questioni ecologiche.

«E poi i miei compagni, lo confesso, hanno avuto sempre una propensione per i bambini», dice Bernardi a Procolo una volta interrotta la festa che si sta consumando nel bosco. Ed in effetti tutta la fiaba, seguendo la dicotomia bambino/adulto, gioca sul fatto che solo l'infanzia ha effettivamente accesso al mondo degli esseri che popolano il bosco, cosa preclusa all'ottusità dell'età matura, che preferisce cinicamente ignorare i segnali della natura. Del resto, lo si capirà alla fine, il passaggio all'adolescenza segna la perdita della capacità di interloquire con il mondo circostante, quasi come entrando in una fase di oblio che dura per tutta la vita.

Praticamente i successivi proprietari del bosco e gli abitanti della vallata si erano resi conto che quegli abeti avevano qualcosa di non comune; e ciò contribuisce a spiegare il fatto che nessuno aveva eseguito dei tagli. Ma quando si parlava di genî, erano risate di scherno.

Solo i bimbi, ancor liberi da pregiudizi, si accorgevano che la foresta era popolata dai genî; e ne parlavano spesso, benché ne avessero una conoscenza molto sommaria. Con l'andar degli anni però anch'essi cambiavano d'avviso, lasciandosi imbevère dai genitori di stolte fole.⁴¹⁹

Così, complice l'azione dei genitori, che plasmano i propri figli fino a far perdere le tracce di fantasia e mistero che li caratterizzano, viene meno, abbiamo detto, la capacità di ascoltare la natura. Ma questo, se preso al tempo stesso simbolicamente, può essere riferito anche ad una sorta di infanzia dell'essere umano o, se si vuole, delle singole comunità: si pensi a Bàrnabo, nel quale si dice che i *piccoli spiriti* che popolavano i boschi, per una serie di probabili motivazioni, erano andati via: ebbene, essi lo fanno

⁴¹⁸ Arslan, *Dino Buzzati*, p. 62.

⁴¹⁹ Buzzati, *Il segreto* cit., p. 27.

quando arriva l'uomo che vuole intervenire pesantemente sull'ambiente che lo circonda e disporne come padrone. Ma, volendo riprendere la battuta di Bernardi e svilupparla, ci accorgiamo che gli spiriti stessi sono consapevoli di questo:

«Anche voi siete uguali agli uomini» disse il colonnello con tono amaro. «Fin che si è piccoli, non ci sono attenzioni che bastino; quando poi si è diventati grandi, si è faticato e si è stanchi, non c'è un cane che ci guardi.»

«La questione è un'altra» ribatté il Bernardi lentamente. «A una certa età tutti vi, uomini, cambiate. Non rimane più niente di quello che eravate da piccoli. Diventate irriconoscibili. Anche tu, colonnello, un giorno, dovevi essere diverso...»⁴²⁰

Siamo in uno di quei momenti che, lentamente, sgretolano l'incrollabilità apparente delle certezze di Sebastiano, che peraltro, qualcosa di fanciullesco, dietro la dura scorza militaresca, deve aver conservato, data la capacità di interagire egli stesso con gli elementi naturali. E, se non una certa sensibilità, quantomeno una anormale acutezza nel percepire i fenomeni se, dopo aver interrotto una festa di ragazzi nel bosco che faceva «raccolgere sugli alberi circostanti una quantità inconsueta di uccelli ed eccezionale era pure il numero di scoiattoli e ghiri aggirantisi in quei paraggi», si rende conto che, a causa della sua presenza «si diffondeva per il bosco e l'aria una inesplicabile svogliatezza»⁴²¹. E così

Dopo due tre volte il colonnello si accorse che era proprio la sua presenza, anche se non notata dai ragazzi, a recare disturbo. Ne rimase segretamente offeso e irritato. Pareva esserci dunque una specie di incompatibilità tra la sua persona e il benessere

⁴²⁰ Ivi, p. 55.

⁴²¹ Riportiamo in nota, fedelmente, la Nota dell'Autore che Buzzati pone a piè di pagina in questo punto esatto: «Questo fenomeno, finora poco studiato, si verifica in qualsiasi bosco, campagna, forra, pascolo o palude: animali e piante manifestano una speciale vitalità quando si trovano in compagnia di bambini e le loro facoltà di espressione si moltiplicano tanto da permettere veri e propri colloqui. Basta però la presenza di un solo uomo adulto a rompere questa specie di incanto.» Ivi, p. 104.

della foresta. Evidentemente egli stonava in quel felice angolo di selva, evidentemente alberi e uccelli non lo potevano soffrire.⁴²²

Questa regola, enunciata sempre in maniera generale, verso la fine viene calata nel contesto specifico e inizia il doloroso dialogo degli elementi naturali con Benvenuto, che non accetta di dover perdere la propria prerogativa di interlocutore con entità non umane. E sono numerosi i personaggi, da Bernardi al vento Matteo che gli rompono il velo dell'illusione. Si leggano i seguenti passaggi:

- 1) Alle volte, senza che i compagni se ne avvedessero⁴²³, Benvenuto si addentrava nella foresta. Un giorno incontrò il Bernardi. Si salutarono.
«Sei un buon figliolo» gli disse il Bernardi, mettendogli la destra su di una spalla
«peccato che anche tu te ne andrai e non ci potremo più vedere.»
«Andrò dove? Mi vogliono mandare via?»
«No, non è questo. Ma anche tu un giorno non ti farai più vedere e anche se tornerai, non sarà più la stessa cosa.»
«Oh, io ci tornerò sempre al mio bosco, puoi stare sicuro.»
«Sì, può darsi anche che tu venga spesso qua dentro, anche per tutta la vita. Eppure verrà un giorno, non so quando precisamente, forse tra qualche mese, forse l'anno prossimo, forse anche tra due anni, verrà un giorno, ricordatelo, mi pare già di vederti, ne ho visti troppi ormai di uomini... ecco, tu verrai al bosco, girerai tra le piante, ti siederai con le mani in tasca, continuerai a guardarti attorno, poi te ne andrai via annoiato.»
«Ma come vuoi sapere quello che io farò?» fece Benvenuto.
«Lo so perché ho visto molti altri come te. Tutti uguali, così vuole la vostra vita. Anche gli altri venivano a giocare a La Spacca, anche gli altri fuggivano di notte per venire alle nostre feste, anche gli altri parlavano con i genî e cantavano insieme col vento, anche gli altri qui con noi passavano giornate, non c'è che dire, felici. Poi un giorno sono tornati, di primavera, per riprendere la solita vita. Ma qualche cosa non s'è più ingranato. Come se il bosco sembrasse loro diverso. Intendiamoci, vedevano bene che gli alberi erano sempre uguali, con la identica

⁴²² Ivi, pp. 104-105.

⁴²³ Si ricordi che la relazione di Benvenuto con i compagni non è esattamente idilliaca.

statura, gli identici rami, le stesse ombre, o pressappoco. Eppure non si poteva più intenderci. Noi si era là, come al solito, dietro ai tronchi, e si facevano segni di saluto. Loro ci passavano vicini senza darci neppure un'occhiata. Noi li chiamavamo per nome. Nessuno che si voltasse. Non riuscivano più a vederci, ecco la ragione, non udivano più le nostre voci. I venti, loro vecchi amici di giochi, passavano sopra di loro, fischiavano tra i rami, dando loro il benvenuto. "C'è vento" dicevano i ragazzi con aria seccata "quasi quasi conviene tornare. Viene su un temporale." Anche gli uccelli si mettevano a cantare: "Buongiorno, felici di rivedervi, se Dio vuole adesso rimarrete un po' tra noi." Come se avessero parlato a un muro i ragazzi continuavano a discorrere impassibili, tutt'al più qualcuno domandava: "Non sai mica se è riserva di caccia qui?"⁴²⁴

- 2) «È inutile» disse il vento «devo andare sul serio. Del resto, questa forse è la notte in cui tu finirai di essere bambino. Non so se qualcuno te l'ha detto di questa notte i più non si accorgono, non sospettano nemmeno che esista, eppure è una netta barriera che si chiude all'improvviso. Capita di solito nel sonno. Sì, può darsi che sia la tua volta. Tu domani sarai molto più forte, domani comincerà per te una nuova vita, ma non capirai più molte cose: non li capirai più, quando parlano, gli alberi, né gli uccelli, né i fiumi, né i venti. Anche se io rimanessi, non potresti, di quello che dico, intendere più una parola. Udresti sì la mia voce, ma ti sembrerebbe un insignificante fruscio, rideresti anzi di queste cose. No, forse è meglio così, che ci separiamo al punto giusto.»⁴²⁵

Il primo lungo brano continua sulla stessa scia, con la voce di Bernardi che passa dall'indifferenza dei ragazzi appena diventati adulti fino alla crudeltà degli stessi (la domanda sulla riserva di caccia; il racconto fatto poco dopo su «quella volta che abbiamo bastonata la lince»⁴²⁶, salvo poi essere smentiti da Bernardi stesso). Il secondo brano, invece, è preso dall'ultimo discorso che il vento Matteo, prima di morire, fa con Benvenuto. Si tratta dell'ultima volta in cui il ragazzo, destinato a crescere, interloquisce con la natura: il limite, ancora una volta, è dato dalla montagna, oltre la quale Benvenuto

⁴²⁴ Ivi, pp. 139-140.

⁴²⁵ Ivi, p. 188-189.

⁴²⁶ Ivi, p. 142.

non può andare e che sancisce, oltre alla separazione dal vento Matteo, l'ingresso nella vita adulta. Proprio quest'ultimo si rivela essere uno dei personaggi più interessanti della vicenda, rivelandosi, attraverso le pieghe del proprio carattere volubile e imprevedibile, l'essere la cui personificazione è più compiuta: la complessità di cui si fa carico va, infatti, al di là di quella che è una antropomorfizzazione funzionale a «dare voce alla natura insidiata dall'uomo»⁴²⁷, e in essa si riflette invece l'incoerenza di azione e di sentimento dell'uomo, oltre che l'imprevedibilità della natura:

Nel 1904 [il vento Matteo] aveva fatto crollare la diga di Valle O., costruita per un impianto idroelettrico. Quando i lavori erano finiti e si stava per far salire l'acqua, un guardiano del cantiere, tale Simone Divari, discorrendo con un compagno sulla solidità del manufatto, pare avesse detto che né terremoto né bufera avrebbero potuto minacciarlo. Per caso quelle parole, così almeno stabilì l'inchiesta governativa, furono udite da Matteo che si irritò grandemente. Presa una buona rincorsa, il vento si precipitò contro la muraglia, abbattendola di schianto.⁴²⁸

Ci vuol poco a leggere, in queste righe, la ribellione di una natura violata e invasa dall'uomo, il quale finisce poi per pagarne le pesanti conseguenze. Potremmo dire che, quasi profeticamente, queste parole annunciavano quello che, trent'anni più tardi, sarebbe stato il disastro del Vajont⁴²⁹.

Ma anche Sebastiano Procolo, per quanto calato nel necessario dualismo che caratterizza i racconti favolistici e fiabeschi⁴³⁰, sfugge a questa polarizzazione per restituirsi al lettore in una maniera leggermente più complessa rispetto a quella che ci aspetteremmo da un *villain* di questo calibro nel ben definito contesto letterario in cui ci troviamo. E ciò non

⁴²⁷ Polcini, *Antropomorfismo e ecologia* cit., p. 24.

⁴²⁸ Buzzati, *Il segreto* cit., pp. 30-31.

⁴²⁹ Fu una tragedia che toccò da vicino Buzzati, com'è intuibile, e per la quale l'autore scrisse il lungo articolo "Natura crudele" sul *Corriere* dell'11 ottobre 1963, utilizzando la metafora del «sasso caduto in un bicchiere».

⁴³⁰ Nota Bettelheim che «I personaggi delle fiabe non sono ambivalenti: non buoni e cattivi nello stesso tempo, come tutti noi siamo nella realtà. Ma dato che la polarizzazione domina la mente del bambino, domina anche le fiabe», per cui cfr. Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1987, cit. a p. 13.

lo osserviamo solo nei momenti in cui la curiosità e l'attenzione per il mondo animale lo bloccano e lo costringono, se non a un ripensamento, comunque a innescare, seppur inconsciamente, un principio di messa in dubbio di sé, ossia di qualcuno che, parlando di sé in terza persona, dice: «Il colonnello Procolo in vita sua non ha mai dato contrordini».⁴³¹ Ma dove si vede il cedimento di Procolo è nel momento più tragico della propria parabola esistenziale, quando matura l'idea di ammazzare il nipote:

Vagano sovente per le vallate deserte desideri fune-sti, di origine sconosciuta. Essi prosperano nella solitudine, infiltrandosi nel fondo del cuore: per esserne infestati basta solo talora aver contemplato a lungo le foreste nei giorni di tramontana, o aver visto nuvole a forma di cono, o esser passati per certi inesplicabili sentieri obliquanti verso nord-ovest. Così accadde al colonnello Procolo: nacque una sera in lui un'idea che andò ampliandosi a poco a poco: il desiderio che Benvenuto morisse.⁴³²

Tutti i tentativi fatti da Procolo per far fuori Benvenuto falliscono miseramente. E questo sicuramente per una questione di fortuna e di intervento della *natura benigna*, ma c'è dell'altro. In tutte le occasioni in cui ha la possibilità di farlo, il colonnello delega oppure lascia che le cose accadano senza preoccuparsene più di tanto. Insomma, stiamo parlando in definitiva di atti mancati, di situazioni che – e ciò non è solo funzionale allo svolgimento della vicenda – non arrivano da nessuna parte. Anche i possibili modelli sono degradati, come accade nel momento in cui Procolo decide di abbandonare il nipote per farlo morire: si intrecciano qui la vicenda di Isacco, accompagnato dal padre per il sacrificio, e la costante narrativa dell'abbandono, presente nella maggior parte delle fiabe. Ma, a differenza del racconto biblico, l'unico Dio a cui offrire il sacrificio della propria discendenza è quello del profitto che Procolo ne avrebbe ricavato.

Un ultimo aspetto, tra gli altri, da indagare è quello della dimensione più squisitamente ecologica, la quale passa, come abbiamo visto anche con le parole della Polcini, attraverso l'assunzione del punto di vista straniante delle creature e dei geni che popolano il Bosco Vecchio, i quali

⁴³¹ Buzzati, *Il segreto* cit., p. 44.

⁴³² Ivi, p. 57.

Di carattere ciarliero, se ne stavano generalmente alla sommità dei fusti a discorrere fra loro o col vento per intere giornate; e spesso anche di notte continuavano a conversare. Pare inoltre che essi avessero ben compreso il pericolo di essere annientati dagli uomini con il taglio degli alberi. Certo è che uno di loro, senza che gli abitanti di Fondo lo immaginassero, lavorare da molti anni per evitare il disastro: era il Bernardi.⁴³³

Proprio il Bernardi, figura-limite, è quello interagisce e porta con sé una sorta di coscienza di gruppo che si scontra con una sorta di indifferenza degli esseri, che li rende impotenti e attaccabili (tanto da costringere il Bernardi a ricorrere al vento Matteo per risolvere il problema di Procolo che vuole tagliare gli alberi). Ma la funzione dello straniamento, tolta la personificazione di Bernardi, agisce anche per mezzo di alcune altre spie, come per esempio nel caso del taglio di un albero che il genio appartenente osserva con impotenza: «Seduto su di un sassone, da solo, vicino alla base dell'albero, stava uno dei genî, simi a tutti gli altri; era il genio dell'abete che si stava tagliando. Seguiva il lavoro dei boscaioli con grande attenzione». Tutta la scena, che ha il sapore di un quadro familiare dove tutti i membri sono al capezzale di un parente che sta spirando, è esemplificativa del grado di straniamento che Buzzati mette in gioco qui e che, bisogna ricordarlo, è necessario rapportare sempre al genere utilizzato e al pubblico al quale è indirizzato *Il segreto*. Le parole di commiato di Bernardi ricalcano una situazione d'addio verrebbe da dire quasi religiosa, dove è prefigurato, per il genio morente, un paradiso assimilabile alla promessa dell'Aldilà cristiano. Ma a fare da corona a questo momento drammatico è tutta una serie di considerazioni degli animali stessi, che sono coscienti del fatto che, purtroppo, la furia distruttrice dell'uomo finisce per prevalere e non sentire ragioni; ma la natura, prima o poi, trova la forza di ribellarsi, come ha già più volte dimostrato di poter fare. Così, per esempio, al termine del 'processo a Procolo':

Poi il gufo disse severamente [alla gazza che era intervenuta dopo la condanna del colonenello]: «Mi stupisco della tua meraviglia. Se animali diurni, come parecchi

⁴³³ Ivi, p. 28.

dei presenti, lasciano il nido per passare la notte qui a discutere, ci deve ben essere una ragione seria. Tutti sappiamo che una sentenza di condanna non potrà mai essere eseguita; disgraziatamente finora non possiamo esercitare sugli uomini coercizioni di sorta. Non ci facciamo illusioni. Ma l'onore del Bosco Vecchio ci sta a cuore, e nel nostro giudizio c'è molto più costruito che tu non creda. Processi come questo succedono molto di rado, eppur non pensare che si facciano per niente. Qualcosa della condanna rimarrà bene, e, chissà, forse farà sentire il suo peso a lunghissima scadenza.⁴³⁴

3) Tornare al romanzo, tornare alla montagna: *Il grande ritratto*

Dopo il 1940, anno di pubblicazione de *Il deserto dei Tartari*, Buzzati passa un ventennio percorrendo altre vie della scrittura, in particolare nella direzione ipertrofica del racconto, fino a tornare, nel 1960, al romanzo con un'opera che esula leggermente dal mondo finora indagato dallo scrittore bellunese, *Il grande ritratto*. Romanzo tra i meno noti e tra i meno indagati dalla critica⁴³⁵, narra la storia di un professore universitario, Ermanno Ismeni che, contattato in gran segreto per un progetto sul quale lavorare, accetta, seppur con riluttanza, di recarsi con la moglie in una località imprecisata, per attendere all'incarico. Si tratta di un progetto, ideato da Endriade, finalizzato a riportare in vita, attraverso una intelligenza artificiale ante litteram, la propria moglie morta undici anni prima.

⁴³⁴ Ivi, pp. 152-153.

⁴³⁵ Si segnalano qui alcuni pochi contributi utili a una migliore comprensione dell'opera e dell'ambiente culturale all'interno della quale nasce: Alessandro Scarsella, *Saggi e note - Questioni comparatistiche intorno a "Il grande ritratto" di Buzzati*, in «Studi buzzatiani», VII, 2002, pp. 95-97; Fabio Atzori, *Buzzati in crisi? Rileggendo Il grande (incantesimo) ritratto*, in "Figures de la crise et crises de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati", Éditions de l'Université Savoie Mont Blanc, Chambéry 2018, pp. 65-82; Antonio R. Daniele, *Distopie dell'immaginario in Il grande ritratto di Dino Buzzati*, in «Segni e comprensione», a. XXXIV, n. 99, 2020; Id., *Ecosistemi della narrazione nel distopico ipertecnologico del Grande ritratto di Dino Buzzati*, in *Fatti e finzioni. Atti del XXIII Convegno Internazionale della MOD Napoli, 15-17 giugno 2022*, a cura di S. Acocella, C. Maria Pagliuca, M. Paragliola, pp. 787-796; Marco Ceravolo, "Io sono l'inferno, io sono la donna": riflessioni ecofemministe su *Il grande ritratto di Dino Buzzati*, in «Italice. Journals of the American Association of Teachers of Italian», vol. 100, n. 3, 2023.

Chiaramente, come abbiamo già visto con *Bàrnabo*, la montagna è luogo ideale per portare avanti imprese simili, lontano da tutti e al riparo da eventuali attacchi:

Il giorno dopo salirono alla Val Texeruda. La strada era bella fino a Serra d’Oltro, luogo di villeggiatura, contornato da foreste. Poi si faceva stretta e malagevole per certi stretti *tourniquets*. Anche i posti diventavano via via più selvatici, case sempre più rare, boschi sempre più fitti dalle parti, rari incontri, e in fondo alle valli laterali si aprivano ogni tanto sagome di montagne irte e sbilenche, tutte piegate dalla stessa parte come certi alberi, specialmente in riva ai fiumi, dove il vento soffia in una sola direzione. [...] A un certo punto c’era un bivio. Una strada, a destra, entrava bruscamente in una torva fola così precipitosa che non si capiva come avrebbe fatto a proseguire. [...] La macchina invece proseguì dritta.⁴³⁶

Anche qui, come era già accaduto in *Bàrnabo*, ciò che separa l’uomo dal proprio destino è un bivio: una strada è rassicurante e riporta alla civiltà, l’altra spinge i protagonisti ad andare oltre, ad addentrarsi nel mistero e a provare a capire cosa c’è oltre. E, si badi, non stiamo parlando di eroi, di uomini dalla volontà granitica che affrontano l’avventura senza incertezze, ma di personaggi qualunque, con le proprie incertezze e debolezze, si vorrebbe dire quasi degli anti-eroi, dato il loro carattere incerto e remissivo, almeno inizialmente, di fronte agli eventi. Sono, in definitiva, plasticamente umani. Ancora una volta, l’ambiente circostante regola l’umore di chi lo affronta: dopo la paura di poter girare a destra al bivio, c’è un ulteriore scarto che impedisce di arrivare alla destinazione che conduce il protagonista verso altri sentieri che, tuttavia, gli lasciano una qualche «impressione favorevole»⁴³⁷.

In questo romanzo, in cui Buzzati sperimenta già tutte le possibilità stilistiche e tematiche che saranno proprie di *Un amore*, c’è, abbiamo detto, un ritorno alla montagna. E questo non è casuale. Non solo perché lo spazio montano nasconde all’occhio e chiude l’accesso al terribile progetto segreto che Endriade nasconde e alimenta, ma soprattutto perché c’è un dialogo tra opposti che perdura tutto il tempo della narrazione e che, sotto il delirio dello scienziato, verrà messo in campo scopertamente: si tratta di una gara con Dio. Ce lo

⁴³⁶ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 2018, p. 12.

⁴³⁷ Ivi, p. 19.

dice egli stesso: «non sono più il marito. Io sono il padre. Io, l'ho messa al mondo. Della stessa donna, padre, marito, innamorato». Una sfida tra creatori, dunque; ma anche un dialogo a distanza tra le creature delle altre opere, se si pensa che quelli che nei precedenti romanzi che abbiamo indagato erano spiriti e genî, ora sono sostituiti dal fantastico creato dall'uomo. Sulla questione è intervenuto puntualmente Antonio Daniele in un recente contributo:

Fra i due uomini [*sc.* Ismani ed Endriade] si frappa l'ecosistema spaziale più importante, il "Numero Uno", la abnorme costruzione, questo eccesso di corporeità e di inconsistenza insieme. Il grandioso cervello escogitato da Endriade e dai suoi collaboratori corrisponde di fatto alla montagna che lo ospita, è una entità enorme, aderisce fisicamente alla cittadella stessa nella quale gli scienziati lavorano.⁴³⁸

In questo ecosistema combinato di natura e anti-natura, i due rispondono ciascuno per proprio conto alla dimensione cui appartengono. Alla montagna, Ismani, che è sostanzialmente l'unico soggetto impermeabile allo spazio del Numero Uno, l'unico che sotto nessun aspetto interagisce con il fantasma elettronico di Laura – persino Olga, prototipo della donna giovane e frivola, finisce per dialogare con la macchina attraverso il mezzo erotico, dimostrando che il desiderio privo del corpo atto a soddisfarlo è solo tortura e innescando in essa la reazione decisiva. Per questo è anche l'unico sul quale la montagna agisce in modo paradossalmente positivo⁴³⁹, come anche sulla moglie Elisa, che però assume autonomia nel contesto narrativo nel momento della scoperta dell'identità di Laura in casa di Endriade. Dall'altra parte si pone quest'ultimo, che, al contrario, risponde emotivamente solo alla macchina. Continua ancora Daniele:

⁴³⁸ Daniele, *Ecosistemi della narrazione* cit., p. 794.

⁴³⁹ Si prendano questo passo, tra i molti possibili, ad esempio: «Nonostante lo strapazzo del viaggio, Ismani non aveva sonno. A eccitarlo erano forse la stranezza del posto, la gente nuova, l'impazienza di sapere, l'aria rarefatta della montagna. Ma invece di sentirsi contrariato e nervoso, si trovava in una vivace e lieta disposizione di spirito, cosa in lui piuttosto rara. Aveva voglia di camminare, di scherzare, di ridere» (Buzzati, *Il grande ritratto* cit., p. 44).

Qual è la ragione di un ecosistema narrativo simile, quale la ragione di questa narrazione polarizzata? E un fatto che l'ipertecnologia del romanzo conviva – e, anzi, sia tenuta dentro – con un elemento molto più vecchio, primitivo e arcaico, ossia proprio la montagna. Buzzati fa convergere il fattore del suo nuovo fantastico (il robot, il cervello, il mostro) nel fantastico della sua narrativa più tradizionale, la montagna. Lo conferma il fatto che, mentre illustra al lettore le caratteristiche dell'imponente e avveniristico impianto pensante, inanella il lemmario caro alla sua prima produzione romanzesca, dal sapore militare e vagamente ottocentesco: *montagna fortezza, fortificazione, fortilizio, muraglione, bastione, torre, mastaba, ridotta*.⁴⁴⁰

Dai volti scolpiti con cui abbiamo aperto questa riflessione sulla narrativa di montagna di Buzzati giungiamo quindi a una montagna a suo modo viva, dall'uomo che contempla la propria opera guardandola da lontano e ammirando la propria capacità di dominare la natura all'uomo che si chiude dentro il proprio delirio creativo per esserne dominato, quell'Endriade «nuovo polo della mascolinità buzzatiana» che «sa di poter morire per mano di essa [*sc.* della propria creazione] e con essa, ma in fondo non se ne preoccupa: egli intende abitare la cittadella, la fortezza, la casa che tutto potrà distruggere».⁴⁴¹ In definitiva, nel *Grande ritratto*,

on the one hand, Buzzati's ecophobic attitude is in line with a long tradition of texts that express dread in the face of the agency of nature; on the other hand, however, the landscape of the valley is far from pastoral or romantic, as it is presented as a hybrid of natural, anthropic, and, most importantly, cybernetic elements. This union of different elements allows Buzzati to materialize the agency of nature in a concrete form that was unprecedented in Italian letters. What is most significant, moreover, is that this kind of meditation on the relationship between technology, womanhood, and ultimately nature's uncontrollability, would have been impossible without the "realistic speculation" facilitated by science fiction. Buzzati's familiarity with the genre, both on an intellectual level and as an avid consumer, creates the premises for this exploration; one of the first Italian authors who dared to challenge the rigid

⁴⁴⁰ Daniele, *Ecosistemi della narrazione* cit., p. 795.

⁴⁴¹ Ivi, p. 796.

distinction between highbrow and popular fiction, Buzzati was able to offer a disturbing portrayal of the agency of nature.⁴⁴²

4) *Aspettando i Tartari*: una variazione sul tema della montagna?

Nel fare il verso al titolo del noto romanzo di Coetzee *Aspettando i barbari* – il quale, senza volerci spingere troppo in là, ha indubbiamente certi interessanti punti in comune con la punta di diamante dell’opera di Buzzati⁴⁴³ –, abbiamo posto l’accento su un elemento tra i centrali dell’autore bellunese, già peraltro chiamato in causa, l’attesa del *kairòs*⁴⁴⁴, dell’occasione per lungo tempo aspettata al fine di mostrare il proprio valore, attesa spesso frustrata dalla realtà⁴⁴⁵. Questa attesa è calibrata sì sul trascorrere del tempo, del quale i Tartari sono «epifanie angoscianti»⁴⁴⁶, ma è anche frutto di una dimensione spaziale sufficientemente vicina da poter generare la paura di una minaccia possibile e, al tempo stesso, altrettanto distante da non poterne prevedere gli esiti: il cronotopo⁴⁴⁷ della

⁴⁴² Marco Malvestio, *The living landscape of Il grande ritratto*, in «Quaderni d’italianistica», 43, n. 3, p. 116.

⁴⁴³ Su questo si veda Cristiana Pugliese, *The Border, the Desert, the Enemy: Dino Buzzati’s “Il deserto dei Tartari” and J. M. Coetzee’s “Waiting for the Barbarians*, in «Studi buzzatiani», a. VIII, n. 8, 2003, pp. 21-36.

⁴⁴⁴ Il termine ha una profonda valenza filosofico-religiosa, per cui si veda, anche per i suoi esiti all’interno di opere di narrativa (romanzo in particolare) e per la distinzione rispetto al *chronos*, Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 47-81.

⁴⁴⁵ Su questo si veda almeno Annalisa Carbone, *L’attesa vana: l’inseguimento del tempo nel Deserto dei Tartari*, in *Geografie della modernità letteraria: atti del XVII Convegno internazionale della MOD*, 10-13 giugno 2015, a cura di S. Sgavichia e M. Tortora, ETS Edizioni, Pisa 2017, vol. 1, pp. 305-317.

⁴⁴⁶ Si veda Benedetta De Bonis, *Dalla paura dell’Altro alla sua idealizzazione. Il mito dei Tartari nella letteratura europea (1904-2011)*, in *GriseldaOnline*, 15, 2015: «In *Gog e Magog* e nel *Deserto dei Tartari* i barbari sono epifanie angoscianti del tempo, del cambiamento e in ultima analisi della morte. [...] Per Buzzati, invece, essa si lega all’idea di una «irreparabile fuga del tempo»²² cui l’essere umano, nel corso della sua esistenza, è miseramente soggetto». L’articolo è consultabile al seguente link: <http://www.griseldaonline.it/temi/paura/mito-tartari-letteratura-europea-de-bonis.html>

⁴⁴⁷ Bruno Porcelli tiene a precisare che «spazio e tempo sono, nel capolavoro di Buzzati, non soltanto componenti del cronotopo, ma anche oggetti diretti, e fra i principali, della narrazione. Come tali hanno una forte carica di simbolicità, che si percepisce, se non altro, nella loro bipartizione in poli palesemente contrapposti nel testo o contrapponibili nella mente del lettore», in Bruno Porcelli, *Spazio e tempo nel*

montagna⁴⁴⁸ – tutt'altro però che assente nel romanzo, dove serve innanzitutto a indirizzare lo sguardo e l'andare di Drogo verso il deserto, non concedendo vie di fuga⁴⁴⁹ –, anche nella sua variante 'boschiva', pertanto, cede il passo a quello del deserto, dove, con i continui avvistamenti all'orizzonte, ci troviamo di fronte, direbbe Antonio Prete sulla scorta delle riflessioni di Jabès sul deserto, a una «seduzione della lontananza che si veste di prossimità»⁴⁵⁰.

«*Deserto dei Tartari*», in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, MAGGIO/DICEMBRE 2002, Vol. 31, No. 2/3, Novecento letterario (maggio/dicembre 2002), p. 181. L'effetto del cronotopo del deserto, la combinazione di tempo e distanza di un mondo che si contrappone senza compromessi al cronotopo della città è più che evidente nel momento del ritorno di Drogo a casa, quando di quell'incontro, rincasando a notte fonda e salutandolo senza ricevere risposta la madre, «gliene restava, mentre si disponeva a entrare nel letto, una impressione amara, quasi l'affetto di una volta si fosse appannato, come se fra loro due il tempo e la lontananza avessero lentamente disteso un velo di separazione», Buzzati, *Il deserto* cit., p. 176.

⁴⁴⁸ La montagna ha qui, come nelle opere precedenti, ancora la stessa forza di stupire e di inquietare l'uomo. Si veda, ad esempio, lo sguardo stupito, di fronte alla «svelata bellezza dell'inverno», per dirla con l'esordio poetico di Sereni, di un Angustina che va incontro alla morte, resa eroica solo dall'eccezionalità del luogo: «Oramai erano entrati fra le rupi, orrende pareti grige si levavano a picco tutto attorno, la valle pareva che dovesse salire ad altezze inconcepibili. Cessavano gli aspetti della solita vita per lasciar posto alla immobile desolazione della montagna. Affascinato, Angustina ogni tanto alzava gli occhi alle creste pencolanti sopra di loro», Buzzati, *Il deserto* cit., p. 145. La citazione di Sereni è tratta da *Inverno*, la prima lirica della prima sezione di *Frontiera* (1941), *Concerto in giardino*, per cui si veda Vittorio Sereni, *Poesie*, Mondadori, Milano 2010, p. 7.

⁴⁴⁹ «Egli scrutava i bordi altissimi della valle per scoprire la Fortezza. Immaginava una specie di antico castello con muraglie vertiginose. Passando le ore, sempre più si convinceva che Francesco gli aveva dato una informazione sbagliata; la ridotta da lui indicata doveva essere già molto indietro. E si avvicinava la sera. Guardateli, Giovanni Drogo e il suo cavallo, come piccoli sul fianco delle montagne che si fanno sempre più grandi e selvagge. Egli continua a salire per arrivare alla Fortezza in giornata, ma più svelte di lui, dal fondo, dove romba il torrente, più svelte di lui salgono le ombre. A un certo punto esse si trovano proprio all'altezza di Drogo sul versante opposto della gola, sembrano per un momento rallentare la corsa, come per non scoraggiarlo, poi scivolano su per i greppi e i roccioni, il cavaliere è rimasto di sotto», Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, Mondadori, Milano 1972, p. 27. Da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni del romanzo. In quel «guardateli», riferito ai Drogo e al suo cavallo come se fossero Don Chisciotte e il suo Ronzinante e così fortemente metalettico rispetto al resto del romanzo, sembra di ravvisare una ironica compassione per quello che verrà. Mutuo il concetto di metalessi da Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006, pp. 282-285.

⁴⁵⁰ Antonio Prete, *Poetica dell'orizzonte. Passaggi*, in *Finisterrae. Scritture dal confine*, a cura di M. Indiveri, V. M. Bonito e N. Novello, Carocci Editore, Roma 2007, p. 55.

Il lungo viaggio verso la Fortezza Bastiani è il primo sintomo della deformazione del tempo, quasi come se le distanze infinite flettessero la curva temporale: se, dall'ultimo sguardo possibile sulla città, quando Drogo riesce addirittura a vedere fino alla finestra della propria stanza, fino alla fine del viaggio è ancora possibile scandire il passare del tempo, più il protagonista si avvicina alla Fortezza, più il tempo diventa una variabile non misurabile della vita: lo vediamo, per esempio, dalla confusione che regna nella mente del Capitano Ortiz. Ci troviamo, ci informa Ortiz, in una zona di frontiera:

«È un tratto di frontiera morta» aggiunse Ortiz.

«Così non l'hanno mai cambiata, è sempre rimasta come un secolo fa.»

«Come: frontiera morta?»

«Una frontiera che non dà pensiero. Davanti c'è un grande deserto.»

«Un deserto?»

«Un deserto effettivamente, pietre e terra secca, lo chiamano il deserto dei Tartari.»

Drogo domandò: «Perché dei Tartari? C'erano i Tartari?».

«Anticamente, credo. Ma più che altro una leggenda. Nessuno deve essere passato di là, neppure nelle guerre passate.»

«Così la Fortezza non è mai servita a niente?»

«A niente» disse il capitano.⁴⁵¹

⁴⁵¹ Ivi, p. 35. Sulla questione della frontiera, si vedano le interessanti conclusioni cui giunge Bruno Mellarini in un lavoro che intreccia parzialmente il nostro e che ci pare particolarmente adatto a questo discorso: «Com'è noto, la montagna si identifica per Buzzati con lo spazio deputato alla sfida, alla conoscenza e alla prova di sé: considerazioni analoghe si possono però fare anche in riferimento alla guerra, che è una dimensione nella quale l'uomo mette alla prova se stesso e il proprio (eventuale) valore, ma anche, nello stesso tempo, una realtà spazialmente definita e circoscritta. È peraltro lo stesso Buzzati a suggerire la centralità della metafora spaziale con le significazioni ad essa associate: la guerra, anzitutto, è uno spazio separato e separante, una dimensione distinta e del tutto svincolata dalla consueta esistenza quotidiana. [...] Se la guerra è, dunque, uno spazio altro e diverso, determinante sarà il concetto di confine (che è, come insegna Lotman, «il più importante segno topologico dello spazio»)), per cui si veda Bruno Mellarini, *Modelli eroici e ideologia della guerra in Dino Buzzati*, in *Ticontré*, n. 7, maggio 2007, p. 215. A ciò si aggiungano inoltre le osservazioni di Fabio Natali: «Occupare uno spazio significa distinguere ciò che è abitato da ciò che non lo è, [...] fondando l'ordine a partire dal caos. In altre parole abitare non significa solo creare luoghi, ma anche non-luoghi, spazi altri. Il delimitare – atto di fondazione del luogo e dunque dell'abitare – implica l'istituzione di una dualità, qualunque essa sia – interno/esterno, ordine/disordine, limitato/illimitato, luogo/spazio, identità/alterità – ovvero significa concepire l'esistenza non solo del sé ma

Ma, in un moto di revival nostalgico su quanto un tempo presidiare la Fortezza fosse un onore, Ortiz si lascia sfuggire una considerazione di non poco conto, ossia il fatto che «dicono che è una frontiera morta, non pensano che la frontiera è sempre frontiera e non si sa mai...»⁴⁵². Ma, al di là di queste osservazioni preliminari, ciò che colpisce immediatamente Drogo – spiazzando anche il lettore – è la visione del luogo di arrivo:

Non era imponente, la Fortezza Bastiani, con le sue basse mura, né in alcun modo bella, né pittoresca di torri e bastioni, assolutamente nulla c'era che consolasse quella nudità, che ricordasse le dolci cose della vita. Eppure, come la sera prima dal fondo della gola, Drogo la guardava ipnotizzato e un inesplicabile orgasmo gli entrava nel cuore. E dietro, che cosa c'era? Di là di quell'insospitale edificio, di là dei merli, delle casematte, delle polveriere, che chiudevano la vista, quale mondo si apriva? Come appariva il regno del Nord, il pietroso deserto per dove nessuno era mai passato? La carta – ricordava vagamente Drogo – segnava al di là del confine una vasta zona con pochissimi nomi, ma dall'alto della fortezza si sarebbe visto almeno qualche paese, qualche prato, una casa, oppure soltanto la desolazione di una landa disabitata? Egli si sentì improvvisamente solo.⁴⁵³

Stiamo parlando, nota Porcelli, di una struttura che «serve, più che a difendere includendo e circondando, a separare spazi: il Nord dal Sud, il deserto dalla città, i monti dalla valle... Al suo interno e al suo esterno sono assolutamente preminenti le strutture lineari»⁴⁵⁴. In

anche di qualcosa di altro-da-sé, un qualcosa certamente più incerto, sfumato, indeterminato, difficilmente qualificabile, ma altrettanto “reale”», in Fabio Natali, *L'ambigua natura della frontiera. Antropologia di uno spazio terzo*, Quattroventi, Urbino 2007, p. 51.

⁴⁵² Ivi, p. 36.

⁴⁵³ Ivi, pp. 38-39. Sulle regolazioni transfocatorie che ha l'occhio di Drogo nell'osservare la fortezza, si veda Daniela Vitagliano, “*Il soldato inesistente*” ne *Il deserto dei Tartari di Dino Buzzati*, in *Italies*, 19, 2015, pp. 297-312: «Drogo non fa che proiettare in essa il divario che sente nel profondo del suo animo, cosa che spiega anche come sia possibile che, prima di arrivare, da lontano, la veda enorme, simbolo delle sue aspettative, in seguito gli appare piccola e sinistra, incarnazione della delusione e dell'inquietudine che il suo destino sia deciso per sempre, infine di nuovo «complicata e immensa», quando decide di restare».

⁴⁵⁴ Porcelli, *Spazio e tempo* cit., p. 186.

secondo luogo, segue lo studioso, «la Fortezza ha rapporto col tempo, anzi col suo strumento misuratore, la pendola, della quale essa è l'equivalente ingigantito, disposto in senso orizzontale secondo la direttrice est-ovest, ma provvisto come il suo corrispettivo verticale di moto e suono ritmici (i movimenti e le voci delle sentinelle)»⁴⁵⁵. Attraverso la tecnica dell'accumulazione delle interrogative – non solo qui, ma anche altrove nel romanzo –, Buzzati plasma un Giovanni disposto alla possibilità dell'imprevedibile, dell'ignoto: questa disposizione, unita a una certa mascolinità che impedisce di esternare incertezze e paure, è ciò che, prima di qualsiasi considerazione esistenziale, lo rende fondamentalmente solo⁴⁵⁶.

Da una parte, la natura può offrire un conforto, per quanto pallido e temporaneo, prima di ripiombare nei paesaggi invernali fatti di pioggia e nebbia:

Nulla c'è che conforti in qualche modo l'animo umano. Pure, di dietro ai vetri, si riesce a scorgere una cosa che assomiglia ad un cielo. Quello stesso cielo – pensa forse l'ufficiale – quel medesimo sole illumina contemporanea mente gli squallidi lavatoi e certe praterie lontane. Le praterie sono verdi e ci sono nati da poco piccoli fiori di presumibile colore bianco. Anche gli alberi, come è giusto, hanno messo le foglie nuove. Bello sarebbe cavalcare senza scopo per la campagna. E se per una stradetta, in mezzo alle siepi, avanzasse una bella ragazza, e quando ci si passa vicino a cavallo lei salutasse con un sorriso. Ma che ridicola cosa, sono mai ammissibili per un ufficiale della Fortezza Bastiani così stupidi pensieri?⁴⁵⁷

Gli 'stupidi pensieri' che partorisce la testa all'ufficiale il quale «dalle spalle non si può sapere chi sia e potrebbe essere anche Giovanni Drogo»⁴⁵⁸, a rimarcare una riflessione e un'esperienza che non sono più del solo protagonista, ma che si ergono a desiderio e

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Buzzati, *Il deserto* cit., p. 51: «Molte volte egli era stato solo: in alcuni casi anche da bambino, smarrito per la campagna, altre volte nella città notturna, nelle vie abitate dai delitti, e persino la notte prima, che aveva dormito per strada. Ma adesso era una cosa ben diversa, adesso ch'era finita l'eccitazione del viaggio, e i suoi nuovi colleghi erano già a dormire, e lui sedeva nella sua camera, alla luce della lampada, sul bordo del letto, triste e sperduto. Adesso si capiva sul serio che cosa fosse solitudine».

⁴⁵⁷ *Ivi*, pp. 166-167.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

conseguente repressione mascolina universal⁴⁵⁹. Anche l'ansia del desiderio femminile donna, elemento già più presente, anche se non ancora del tutto autonomo, come sarà poi, in certo modo, nella narrativa buzzatiana degli anni '60, è un qualcosa da rubricare sotto la voce della debolezza: in questo senso, la febbre che ha già invaso Drogo gli farà sfuggire le due occasioni con la «ragazza vestita di viola» e con Maria Vescovi.⁴⁶⁰ A contrappunto della natura c'è, sempre e comunque, la città, spazio dove, nella beffarda chiusa del finale, il Tenente (ormai Maggiore), finirà i suoi giorni e dove ormai l'essere «straniero»⁴⁶¹ giungi a far coppia con la solitudine:

Girava la città in cerca dei vecchi amici - ed erano stati molti - ma finiva per ritrovarsi solo su un marciapiedi, con tante ore vuote davanti prima di far venire la sera. Di notte stava fuori di casa fino a tardi, determinato a divertirsi. Ogni volta usciva con le solite vaghe speranze giovanili di amore, ogni volta tornava deluso. Riprese a odiare la via che lo riconduceva a casa solitario, sempre uguale e deserta.⁴⁶²

Ma il tempo, se da una parte consuma l'immagine interiore che ha Giovanni della città⁴⁶³, non può al tempo stesso non consumare la Fortezza, della quale ormai si impadronisce la notte e dove «vasti settori di mura erano incustoditi e di là penetravano i pensieri del buio, la tristezza di essere soli. Come una sperduta isola era infatti il vecchio Forte, attorniato

⁴⁵⁹ Sulle questioni della mascolinità in Buzzati si rimanda ancora a Iacoli, *Mascolinità in gioco* cit.

⁴⁶⁰ Sugli aspetti e le valenze della donna nel deserto, si consiglia nuovamente l'attenta e documentata lettura di Daniele, *Ombre femminili* cit., pp. 55-92.

⁴⁶¹ Una condizione che si protrae fino a che la città non gli diventa «completamente estranea»: Buzzati, *Il deserto* cit., p. 221.

⁴⁶² Ivi, p. 171. Solo in fin di vita, dalla stanza in cui è ricoverato, Giovanni ritrova un'immagine positiva della città: «Doveva essere quella una sera di felicità per gli uomini anche di media fortuna. Giovanni pensò alla città nel crepuscolo, le dolci ansie della nuova stagione, giovani coppie nei viali lungo il fiume, dalle finestre già accese, accordi di pianoforte, il fischio di un treno da lontano», ivi, p. 251.

⁴⁶³ Ivi, p. 88: «Passò nella mente di Drogo il ricordo della sua città, un'immagine pallida, vie fragorose sotto la piovra, statue di gesso, umidità di caserme, squallide campane, facce stanche e disfatte, pomeriggi senza fine, soffitti sporchi di polvere».

da territori vuoti: a destra e a sinistra le montagne, a sud la lunga valle disabitata e dall'altra parte la pianura dei Tartari»⁴⁶⁴.

«L'irreparabile fuga del tempo»⁴⁶⁵, dunque, finisce per rendere – ma è forse un'ipotesi azzardata – la Fortezza Bastiani un luogo in cui, *a là* Montale, sono «tutti già morti senza saperlo», una zona di connessione tra il mondo dei vivi e quello dei trapassati⁴⁶⁶, come sarà per esempio, un quindicennio dopo, con tutte le differenze del caso, la Comala di Juan Rulfo.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 226.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 66.

⁴⁶⁶ Su questo, si veda ancora Porcelli, *Spazio e tempo* cit., p. 181: «Sul piano simbolico l'antitesi [delle contrapposizioni spaziali] potrebbe porsi anche fra vita e morte, se vogliamo dar credito all'intuizione di chi [Antonella Laganà Gion in *La réalité existentielle sous le fantastique chez Buzzati*, «Cahiers Dino Buzzati», 3] ha visto nella denominazione del deserto un significato che riporta, sia pure in modi mediati, al Tartaro, ovvero al regno della morte. Dal deserto avanza misteriosamente un cavallo nero, simbolo funerario, dal deserto provengono le morti di Lazzari e Angustina». Numerosi sono gli elementi che rimandano all'idea della Fortezza e dei suoi dintorni come una intercapedine tra la Terra e un regno dei morti: le voci non sempre si distinguono nettamente; la dimensione dell'onirico che si confonde con la realtà; i messaggeri delle fate; le partite a carte tra Angustina e Monti ecc.; soprattutto per quest'ultimo aspetto, ancora Porcelli, *Spazio e tempo* cit., p. 183, il quale rimanda a Giorgio Bàrberi Squarotti, *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia 1987, p. 139.

Le ‘periferiche’ di Moravia: miti sociali e sconfitte personali in due romanzi ‘al femminile’

Dopo la fredda accoglienza nel 1935 de *Le ambizioni sbagliate*, nel quale Moravia aveva tentato di replicare lo schema (e la conseguente fortuna) della critica alla società borghese coeva che permeava i capitoli degli *Indifferenti*, lo stesso scrittore romano si era reso conto del fatto che, ad impedire detta analisi, si poneva il massiccio muro delle condizioni storiche e che bisognava guardare altrove⁴⁶⁷. I tentativi sono numerosi: dal fantastico con *I sogni del pigro. Racconti, miti e allegorie*⁴⁶⁸ del 1940 alla velata critica sociale con *La mascherata*⁴⁶⁹, uscito l’anno successivo, che pure, dopo una serie di imbarazzi con la macchina della censura fascista e l’*imprimatur* di Mussolini, viene ritirato dalle vendite, sintomo, tra i tanti, di un Regime sempre più nevrotico e insicuro. Bisognerà aspettare qualche altro anno, e precisamente il 1944, quando vede la luce *Agostino* e si rinforza la vena creativa dello scrittore, stavolta teso a battere ben altre strade, senza comunque rinunciare a una rappresentazione della borghesia, sia pure attraverso il contrasto con le classi subalterne. In mezzo alla lunga linea temporale che separa *Agostino* – ma sarebbe più corretto dire *Gli indifferenti* – dall’esistenzialismo della *Noia* (1960), ultimo capolavoro moraviano prima di una decisa svolta verso una scrittura ossessivamente dedita all’indagine delle pulsioni erotiche e delle questioni politiche, troviamo un segmento di grande interesse, quello che inizia nel 1947 con *La romana*⁴⁷⁰ e, passando per i *Racconti romani* del 1954, con la propaggine, nel 1959, dei *Nuovi racconti romani*, termina esattamente dieci anni dopo con *La ciociara*⁴⁷¹, che finisce sotto il nome di stagione neorealista o semplicemente, secondo Pampaloni, ‘seconda stagione’ e che qui andremo a indagare. Siamo nel decennio per eccellenza del Neorealismo, che incomincia

⁴⁶⁷ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Il romanzo fantastico degli anni 1930-40: Buzzati, Morovich, Terracini, Delfini*, in AA. VV., “La cultura italiana degli anni ‘30-’45”: omaggio ad Alfonso Gatto, Atti del Convegno svoltosi a Salerno il 21-24 aprile 1980, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984, poi riprodotto in *Invenzione e allegoria: il ‘fantastico’ degli anni Trenta*, in *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Ugo Mursia Editore, Milano 1987. Ma si veda anche Stefano Lazzarin, *Fantastico e ideologia. Due capitoli per la storia di un equivoco*, in *CoSMo*, n. 24 (spring), 2024, pp. 17-37.

⁴⁶⁸ Ora in Alberto Moravia, *Romanzi e racconti. 1927-1940*, a cura di F. Serra, Bompiani, Milano 2000, pp. 1321-1500.

⁴⁶⁹ Alberto Moravia, *La mascherata*, Bompiani, Milano 2019.

⁴⁷⁰ *Id.*, *La romana*, Bompiani, Milano 2017. Da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni dell’opera.

⁴⁷¹ *Id.*, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2022. Da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni dell’opera.

dal punto di vista letterario – non artistico *tout court*, per il quale canonicamente si risale al 1943, anno in cui esce *Ossessione*⁴⁷² di Luchino Visconti – con *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, senza dimenticare che contemporaneamente esce *Cronache di poveri amanti* di Pratolini, anticipato poco tempo prima da *Il quartiere* (1943). Ci troviamo anche negli anni in cui un altro autore, Pier Paolo Pasolini, indaga la periferia romana con *Ragazzi di vita* (1955) prima e con *Una vita violenta* (1959) poi: gli esempi sono innumerevoli, ma insomma, il Moravia indagatore delle classi popolari non è affatto solo.

1) «Quelli che accettano e quelli che non accettano»: il mondo borghese visto con gli occhi di una popolana

E così, fedele anch'egli a ciò che lui stesso ha più volte definito, a partire dalla sua *Breve autobiografia letteraria*⁴⁷³, come «mito proletario», ne propone una propria lettura facendoci guardare la realtà della capitale nel secondo dopoguerra attraverso gli occhi di Adriana, la *romana* del titolo, significativamente indicata con l'indicazione spaziale della provenienza – lo stesso sarà, unici casi in Moravia, per i titoli delle due successive raccolte di racconti delle quali abbiamo già fatto menzione, e per *La ciociara*. A distanza di pochissimo tempo dall'uscita dell'opera, l'autore si produce in una lunga autogiustificazione su di essa dal titolo *Perché ho scritto La romana*, pubblicata nel luglio dello stesso anno su «La fiera letteraria», e della quale fornisce subito, citando un passo del libro, l'interpretazione, dialogando a distanza con *Gli indifferenti*:

Il rapporto tra Adriana e lo studente ne *La romana* è proprio quello che corre a chi accetta il destino, ossia il temperamento e le determinazioni naturali e sociali e chi non l'accetta. È anche il rapporto tra una natura passiva, anzi la natura senz'altro e un principio attivo. [...] la passività comporta l'accettazione e l'accettazione l'irresponsabilità e l'innocenza, almeno fino a un certo segno. Questo permette al gioco della bontà originaria di svilupparsi felicemente, come negli animali e in

⁴⁷² *Ossessione* è un film di Luchino Visconti (Industrie Cinematografiche Italiane S.A., ITA, 1943, B/N) con Clara Calamai, Massimo Girotti, Juan de Landa, Elio Marcuzzo, Dhia Cristiani.

⁴⁷³ vedi Moravia, *Opere cit.*, pp. VII-XXXIII.

genere nella natura. Là dove invece c'è lo sforzo di un giudizio attivo e di un intervento volontario, al senso di responsabilità si accompagnano la coerenza, la rigidità e sovente la crudeltà. È la libertà che ci rende cattivi imponendoci una scelta.⁴⁷⁴

Ma, se nella *Romana* sono in gioco innanzitutto rapporti 'moralì'⁴⁷⁵ tra i personaggi e, in particolare, tra i due protagonisti – Moravia stesso ci dice di aver voluto affiancare ad Adriana un deuteragonista⁴⁷⁶ –, questo è altrettanto vero per quelli che sono i rapporti sociali, di cui i rapporti 'moralì' non sono che una rappresentazione in scala. E su questo ulteriore livello di dialogo e di scontro tra due classi sociali differenti si innesta l'atteggiamento dei protagonisti e la fine che li attende, il loro essere fatti solo di natura oppure anche di storia, per quanto a quest'ultima nessuno può ormai più sfuggire⁴⁷⁷. Ma, a voler andare oltre, il problema individuale 'morale' e il problema sociale si riversano anch'essi in una dialettica spaziale, dove determinati elementi – città, campagna, periferia – assumono determinate valenze e, inoltre, i tentativi di appropriazione e di abbandono e le

⁴⁷⁴ Pubblicato su «La fiera letteraria» del 3 luglio 1947.

⁴⁷⁵ In un passaggio successivo, Moravia osserva: «Qualcuno penserà che Adriana, donna del popolo, sia troppo intelligente e troppo penetrante. Ma anche qui vorrei rispondere che la sua intelligenza e la sua penetrazione sono di specie puramente morali. Voglio dire con questo a tutti, così al dotto come all'ignorante, così al ricco come al povero, è possibile avere una coscienza morale e limpida e sveglia: se così non fosse allora il mondo sarebbe [veramente] e irreparabilmente ingiusto. Tutti gli uomini in fin dei conti sono eguali nella capacità di comprendere, valutare e soffrire il fatto morale. Invece dove mi sembra che Adriana sia pienamente popolana è sul piano intellettuale. Essa non capisce nulla di politica, non afferra i discorsi del suo amante, confessa propria ignoranza. Insomma: Adriana è un'anima completa e una mente incompleta». Giustificato così anche il problema della mimesi linguistica dell'opera, già rilevata da Davide Conrieri a introduzione del testo, che tuttavia, non di rado, come sottolineato anche dallo studioso, soprattutto nella pragmaticità di una donna come la madre di Adriana, è presente. Circa la parola tra parentesi quadre, va detto che la carta della rivista è rovinata e non permette di leggere con sicurezza quanto vi è scritto: si tratta di una ricostruzione di chi scrive.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*: «Ma oggi come sarebbe possibile raccontare una vita senza tener conto del ribaltamento di quegli stessi valori? Oggi anche una popolana deve per forza venire a contatto non soltanto con le miserie inerenti al suo stato ma anche con i dubbi, le incertezze, le assurdità, le follie di cui è intessuta la vita moderna. coloro che si illudono di poter raccontare allo stesso modo di cent'anni fa costruiscono mondi cartacei e portano nel romanzo la stessa irrealtà che già trionfa in tanta parte della cosiddetta prosa d'arte italiana».

dinamiche di riappropriazione diventano metro di misura del carattere dei personaggi. Afferma infatti Cristina Benussi che

dobbiamo a Moravia l'inizio di un processo che vede ribaltare il valore simbolico di alcuni luoghi tipici della narrativa italiana tra Otto e Novecento, tra cui la città, almeno per quanto riguarda il rapporto, anche urbanisticamente inteso, tra centro e periferia. [...] Come il tempo, anche lo spazio è ora sottomesso al denaro, con cui lo si acquista. La periferia conosce nuove regole, e non è più il luogo dei buoni sentimenti [...]. Moravia ha colto i primi segnali di questa mutazione antropologica, tanto è vero che fa vivere gli Ardengo in un «quartiere alto e ricco», asettico, senza odori, se non quello dei soldi. Le periferie, viceversa, rappresentano l'incubo della povertà, il segno del fallimento, lo spazio orrido di degrado, senza affetti, dove si accumula spazzatura, il rimosso scandaloso dell'urbe.⁴⁷⁸

Tutto questo, come si evince dal brano appena citato, la studiosa lo individua già negli *Indifferenti*⁴⁷⁹, ma è forse con *La romana* che cade il mito del popolo come baluardo dei valori, nonostante non manchino forti indizi in tutte le opere precedenti.

Ma la situazione, soprattutto all'inizio, è quantomai complessa. Una prima questione si prospetta già con la madre della protagonista che, nel momento in cui il pittore che sta ritraendo Adriana si complimenta con lei per la capacità che possiede di darle indicazioni su come posare, «cominciò a parlare di quando faceva la modella ed era conosciuta per tutta Roma come una delle modelle più belle, e del gran danno che aveva fatto a se stessa sposandosi e smettendo di far la modella»⁴⁸⁰. L'accento è ossessivamente posto sulla ripetizione del termine 'modella', ma è sostenuto dalla posizione centrale di Roma, contesto urbano che solo permette la fama che il personaggio sta vantando e verso cui indirizzerà, con non poche ambiguità, la figlia, culminando nel drammatico momento

⁴⁷⁸ Cristina Benussi, *Moravia, lo stile, lo spazio, la città*, in «Poetiche», 1-2, 2008, pp. 135-142.

⁴⁷⁹ Per quanto, in questa opera, come afferma giustamente Raffaele Manica, «l'esperienza della città si sente ma non si vede», per cui si veda Raffaele Manica, *Moravia*, Einaudi, Torino 2004, p. 99.; ciò tuttavia non stupisce, se ricordiamo che il romanzo in questione è figlio di quel procedimento spaziale che caratterizza le arti drammatiche tedesche degli anni Venti, il *Kammerspiel*, che Moravia conosceva bene.

⁴⁸⁰ Moravia, *La romana* cit., p. 61. Ma Roma, nelle sue rare occorrenze nel testo è sempre orizzonte ultimo delle azioni e dei pensieri tanto di Adriana come della madre.

posto a chiusura del capitolo settimo, quando definitivamente inizia a rompersi il desiderio di vita borghese tanto vagheggiato dalla protagonista, che è già pienamente compiuto nell'ossessione del matrimonio e che si materializza, più avanti, quando Gino la porterà a visitare la casa dei suoi padroni, che sono in viaggio.

La regia di Moravia ci conduce, dopo che la scena iniziale ci aveva introdotti già nell'intimo della vita di Adriana, fuori dalla casa in cui madre e figlia vivono e che la protagonista così ci descrive:

Abitavamo in un quartierino al secondo piano di una casa lunga e bassa, costruita, appunto, per i ferrovieri cinquant'anni addietro. La casa sorgeva sopra un viale suburbano, ombreggiato da platani. Da una parte c'era una fila di case simili alla nostra, tutte eguali, tutte di due piani, con le facciate di mattoni senza intonaco, dodici finestre, sei per piano, e una porta nel mezzo; dall'altra, di torre in torre, si snodavano le mura della città, in quel punto intatte e traboccanti di verdura. Una porta si apriva nelle mura a poca distanza dalla mia casa. Presso la porta, addossato alle mura, c'era il recinto di un Luna-Park che alla buona stagione accendeva le sue luminarie e faceva sentire le sue musiche.⁴⁸¹

Lo spazio è crudele. La posizione-soglia in cui è posta la casa della protagonista permette sì di identificarne le caratteristiche della produzione in serie tipica dei quartieri popolari, ma offre una visuale, attraverso la finestra⁴⁸² dalla cui prospettiva ella descrive, su ciò che

⁴⁸¹ Ivi, p. 65. Il Luna-Park ritornerà più volte nel corso della storia, in determinati momenti della storia, quando, ad esempio, Adriana smaschera Gino e si riaffaccia nella sua vita Starita: «E così la vita riprese a girare per me sempre per lo stesso verso e con le stesse figure, come le giostre al Luna-park che vedevo quando ero bambina dalle finestre di casa mia, e mi mettevano tanta allegria nel cuore con le loro sfavillanti luminarie» (p. 223); o, più avanti, mentre passeggia con Mino: «Eccoci al Luna Park. Ricordavo, dall'ultima volta che c'ero venuta, la gran folla che si accalcava in quel luogo, i festoni di lampadine colorate, le bancarelle con i lumi ad acetilene, le decorazioni dei padiglioni, la musica e il brusio. Fui un po' delusa non trovando niente di tutto questo. [...] Tutto pareva morto, come era giusto, essendo l'inverno. Lo spiazzo davanti al Luna Park era deserto e sparso di pozzanghere; un solo fanale lo illuminava debolmente» (p. 257).

⁴⁸² Ivi, p. 66: «Dalla mia finestra, un po' di sghembo, potevo vedere i festoni di lampadine colorate, i tetti imbandierati dei padiglioni e la folla che si addensava all'ingresso, sotto i rami dei platani. Le musiche, le udivo distintamente e spesso, di notte, restavo sveglia ascoltandole e sognando ad occhi aperti.»

c'è al di fuori. Da un lato, le mura, ancora intatte, a porre un divisorio impenetrabile tra le due realtà, dall'altro la porta – segno della possibilità di attraversarle – e il Luna-Park, quel «mondo irraggiungibile» da cui provengono le musiche che ascolta e che le lasciano un senso di impotenza e l'idea di star scontando «colpe che ignoravo di aver commesso»⁴⁸³. Il desiderio frustrato del Luna-Park, che vede da una camera-prigione, diventa esemplificativo rispetto all'atteggiamento che le riserva la madre – e alla quale Adriana imputa la maggior parte delle colpe –, e che le lascia «il sospetto di essere esclusa dal mondo allegro e scintillante della felicità», che è quell'inferno borghese che riuscirà solo in parte a penetrare e dal quale, in definitiva, finirà per fuggire.

Il viale suburbano sul quale sorgeva la nostra casa poco più in giù entrava in un quartiere meno povero. Invece delle lunghe basse case dei ferrovieri, che parevano altrettanti stanchi e impolverati carrozzoni di treno, sorgevano numerosi villini circondati da giardini. Non erano lussuosi, ci abitavano impiegati e piccoli commercianti, ma, in confronto alla nostra squallida casa, davano il senso di una vita più agiata e più lieta. Prima di tutto erano uno diverso dall'altro e poi non offrivano all'occhio quelle scalcinature, quegli annerimenti, quelle sdruciture che nella mia casa e nelle altre simili facevano pensare ad un antico disamore degli abitanti; infine, i giardini angusti ma folti che li circondavano suggerivano l'idea di un'intimità gelosa, lontana dalla confusione e dalla promiscuità della strada. Nella mia casa invece la strada era dappertutto: nel vasto androne, che pareva un magazzino da chiuderci mercanzie, nella scala larga, sudicia e nuda, perfino nelle stanze in cui i mobili scassati e raccogliatici facevano pensare ai rigattieri che, appunto, per venderli, li espongono sui marciapiedi.⁴⁸⁴

A questo punto si capisce bene come il 'viale suburbano' sia metro di tutte le esperienze. Esso assiste e si fa teatro delle trasformazioni e delle avventure di una Adriana ancora adolescente, come per esempio succede nelle 'passeggiate' in auto con Gino. La descrizione della periferia, filtrata attraverso gli occhi della protagonista che la vive, è, come sempre in Adriana, all'insegna di un procedimento conoscitivo innescato

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ivi*, p. 66-67.

dall'alterità. La donna, per descrivere, necessita del termine di paragone di un quartiere altro, diverso; e lo fa attraverso quella «predilezione per lo strumento elencatorio»⁴⁸⁵ di cui parla Diego Varini a proposito di un altro passo della *Romana*, così frequente in Moravia. Ci troviamo in uno spazio totalizzante, che riflette e al tempo stesso piega l'individuo a sé, a imperituro ricordo della propria condizione, cui esempio lampante sono le «lunghe basse case dei ferrovieri, che parevano altrettanti stanchi e impolverati carrozzoni di treno». E così, in una replica *ad infinitum* dello spazio nel macrocosmo del pubblico e nel microcosmo del privato («nella mia casa invece la strada era dappertutto»), si manifesta l'impossibilità di fuggire da esso, se non attraverso una pratica di scambio⁴⁸⁶ del proprio corpo, pensiero al quale, peraltro, a differenza della madre, la protagonista perviene sono più tardi, dopo le menzogne di Gino e l'inizio della prostituzione. Quel procedimento di conoscenza – e di costante comparazione – di cui abbiamo parlato poc'anzi, si manifesta ancora di più nel contrasto tra il suburbio e la collina che ospita le ville dei ricchi, tra cui quella dei padroni di Gino:

La villa sorgeva in una stradina in discesa, tra altre ville, in un quartiere nuovo e ricco. Era una giornata serena e tutte quelle ville disposte sulla collina, contro lo sfondo del cielo azzurro, con le facciate di mattoni rossi o di pietra bianca, le logge ornate di statue, le altane vetrate, le terrazze e i balconi traboccanti di gerani, con i giardini che tra l'una e l'altra villa alzano grandi alberi fronzuti, mi diedero un senso di scoperta e di novità, come entrare in un mondo più libero e più bello in cui sarebbe stato assai piacevole vivere. Non potei fare a meno di ricordarmi del mio quartiere, dello stradone lungo le mura, delle case dei ferrovieri, e dissi a Gino: “Ho fatto male ad accettare di venire qui.”

⁴⁸⁵ Cfr., Diego Varini, «*In cielo, a destra della cupola*». *Moravia fra gli specchi di Roma*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma 2020, p. 5.

⁴⁸⁶ A tal proposito, sempre in riferimento agli *Indifferenti*, la Benussi chiama in causa l'antropologia primonovecentesca: «Per trovare il centro c'è bisogno dunque di uno smarrimento, di una messa in discussione dei propri valori. Spesso interveniva in soccorso dell'eroe quello che Propp chiama «donatore», portatore di un dono che, dice Marcel Mauss nel suo *Saggio sul dono* (1925), si riduce ad essere un meccanismo di scambio, che vincola il ricevente al donatore, obbligandolo alla reciprocità. È dono perverso che si attua anche nelle pratiche d'elemosina, e che nasconde l'arroganza / superiorità del donatore e l'umiliazione / inferiorità del ricevente», in Benussi, *Moravia* cit., p. 140.

“Perché?” domandò con aria disinvolta, “ci staremo poco... sta tranquilla.”

“Non mi hai capito” risposi, “ho fatto male perché dopo mi vergognerò della mia casa e del mio quartiere.”⁴⁸⁷

Ci troviamo di fronte all’ulteriore replica descrittiva. La comparazione tra gli spazi, nella capacità di osservare di Adriana, non aggiunge né toglie nulla al paesaggio, semplicemente ignora ciò che non può essere comparato. E così, quelli che sono gli elementi oggetto di critica e base di paragone per mezzo dei quali afferrare il «quartiere meno povero», ritornano qui ancora una volta a connotare le distanze – ambientali, quindi sociali – tra il mondo di Adriana e quello ricco-borghese tanto agognato.

Questo problema ritornerà, più forte, quando la protagonista andrà a trovare Gisella, a cui nel frattempo il compagno di Mino ha regalato una casa, il tanto adorato simbolo del benessere:

Via via che il taxi correva, ci allontanavamo dal centro della città e dalle sue case vecchie, allineate in strade anguste, addossate le une alle altre. Le strade si allargavano, biforcandosi, confluendo in piazze e diventando sempre più larghe, le case erano nuove e tra le case ogni tanto si intravedeva la striscia verde della campagna. Io mi rendevo conto che questo mio viaggio aveva un significato riposto, assai penoso, e diventavo sempre più triste.⁴⁸⁸

Con la precisa descrizione del paesaggio che Adriana vede passare davanti ai propri occhi e che si restituisce sempre più un senso di libertà all’aprirsi delle strade e all’approssimarsi della campagna – ben oltre, dunque, della periferia in cui vive, sintomo del fatto che la città, col suo degrado, non può più offrire una vita tranquilla –, lo spostamento diventa, come accade in Moravia – si veda, ad esempio, la lunga camminata di Michele che si dirige ad ammazzare Leo negli *Indifferenti* –, occasione di riflessione e di sfogo emotivo, tant’è che la ragazza scende ancora piena di lacrime. Ma, se il bianco, colore per eccellenza del nuovo e della purezza, caratterizza il bianco del palazzo, è dalla

⁴⁸⁷ Moravia, *La romana* cit., pp. 97-98.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 318.

vista panoramica della vetrata che Adriana si rende definitivamente conto del luogo in cui si trova, distinguendo nettamente la periferia e quei *casamenti bianchi* forse primi figli della ricostruzione del dopoguerra:

La casa sorgeva sopra una specie di promontorio sotto il quale si stendeva un immenso paesaggio. Era una pianura coltivata, percorsa sinuosamente da un fiume, sparsa qua e là di boschi, di cascinali, di rilievi rocciosi. Della città non si vedevano che pochi casamenti bianchi, propaggine estrema di un quartiere periferico, in un canto del panorama. All'orizzonte, una fila di montagne azzurre si disegnava chiaramente sullo sfondo del cielo luminoso.⁴⁸⁹

Ci troviamo in uno spazio altro, uno spazio vergine conquista della borghesia postbellica che si appropria di esso per isolarsi ed occupare tutto il posto possibile, in una sorta di autoggettizzazione della classe dominante. E così, lontani da tutto, non ci ritroviamo più nell'angusto centro urbano e nelle periferie stanno crescendo a dismisura, ma nemmeno tra i 'burini' dei *Racconti romani* – e 'burina' sarà anche Cesira nella *Ciocciara* – che generano il contrasto con la grande città e che, immancabilmente, perdono la sfida, almeno nell'idea di coloro che, paradossalmente, li odiano di più, gli abitanti della periferia.

E tuttavia, l'incontro col mondo-altro, con la borghesia cui la giovane aspira, non può avvenire senza un incontro decisivo, profondo. Nulla è valso, finora, a penetrare dall'altra parte, nemmeno l'occupazione dello spazio intimo e privato, giunta nel momento in cui, per vendicarsi di Gino che l'aveva ingannata, ella lo convince a consumare un rapporto sessuale nella camera da letto dei padroni del giovane. E questo incontro avviene nella seconda parte, quando la protagonista conosce il 'deuteragonista' di cui ci aveva parlato Moravia nell'articolo che spiegava il senso dell'opera. Scrive Guido Baldi:

Nella *Romana* (1947) la contrapposizione tra intellettuale borghese e donna del popolo è giocata in tutte le sue valenze di classe, con un rigore geometrico che ha

⁴⁸⁹ Ivi, p. 322.

anche qualcosa di schematico, di rigidamente programmato, tanto i due poli in contrasto sono caricati di significati ideologici e incarnano con tipicità portata all'estremo le caratteristiche della loro appartenenza sociale. Il nucleo essenziale della contrapposizione è compendiato in due proposizioni, una di Adriana, la prostituta figlia del popolo, l'altra di Mino, lo studente borghese antifascista.⁴⁹⁰

Nonostante ciò, sottolinea Baldi, «l'opposizione tra la figura femminile e quella maschile nella *Romana* non è così schematica da far coincidere rigidamente la popolana con il polo positivo e l'intellettuale con quello negativo», anche perché determinati elementi, come la narrazione in prima persona dove il narratore non coincide con l'intellettuale, ma con la ragazza dei sobborghi romani, non permettono una polarizzazione così forte.

Ma anche la parabola vitale di Mino, come vedremo alla fine, si rivela destinata a finire tragicamente, come, per altre motivazioni, tutti gli altri uomini che transitano nella vita di Adriana lasciando qualcosa – finale che fece storcere il naso a Debenedetti⁴⁹¹. Pertanto, l'appropriazione dello spazio borghese da parte di un personaggio come la protagonista, che non è una scalatrice sociale né ha le qualità negative di altre eroine romanzesche della prima metà del Novecento italiano, si rivela un fallimento e la città può essere percorsa solo attraverso le vie istituzionali e formali del potere – il commissariato, la chiesa, l'ufficio di Astarita. Ciò che può fare Adriana è perdersi tra la folla⁴⁹² – quella stessa folla accalcata che permetterà a Mino di fuggire senza essere visto e ammazzarsi – e le vetrine

⁴⁹⁰ Guido Baldi, *Eroi intellettuali* cit., p. 202

⁴⁹¹ Si veda Debenedetti, *Il romanzo* cit., p. 43: «Moravia che dopo un certo periodo di convivenza coi suoi personaggi così vivi è preso quasi regolarmente da una crisi di impazienza, ha quasi completamente fallito il finale della *Romana* perché, con combinazioni sensazionali e a sorpresa, veri colpi di romanzesco, ha fatto fuori tutti i personaggi importanti, ha popolato la scena di cada veri, come in quei drammoni, uscendo dai quali il buon pubblico d'altri tempi, con una spiritosaggine divenuta luogo comune, si domandava come mai non era stato ucciso anche il suggeritore».

⁴⁹² Moravia, *La romana*, p. 357: «È dolce d'inverno, quando i giorni sono brevi e si è rimasti tutta la mattina e le prime ore del pomeriggio in casa, soli con i propri pensieri, uscire e camminare per le strade del centro della città, là dove il traffico è più fitto, la folla dei passanti più numerosa, le botteghe più illuminate. All'aria fredda e pura, tra il frastuono, il movimento e lo scintillio della vita cittadina, la testa si snebbia, l'animo si sgombra e si prova un'eccitazione ilare, un'ebbrezza allegra come se tutte le difficoltà si trovassero di colpo appianate e non restasse veramente altro da fare che vagabondare tra la folla, leggeri, spensierati, contenti di seguire ora l'una ora l'altra fuggevole sensazione che lo spettacolo delle strade suggerisce al nostro ozio».

dei negozi, in quell'accumulo di oggetti⁴⁹³ e di gente che le fa provare «trovandomi in quella strada, tra quelle cose note, un senso funebre di immobilità che mi fece rabbrivire profondamente e, per un istante, mi diede la sensazione di essere nuda, come se tra i panni e la mia pelle fosse corso un alito glaciale di spavento»⁴⁹⁴.

2) Il contro-viaggio di Cesira: la guerra e il ritorno alle campagne

Dieci anni più tardi la pubblicazione della *Romana*, ma, come sappiamo⁴⁹⁵, coeva a quest'ultima circa l'inizio della stesura, con la quale arriva in anticipo anche rispetto a Pasolini, Moravia licenzia, per i tipi di Bompiani, *La ciociara*. Oggetto anche di una nota trasposizione cinematografica⁴⁹⁶, racconta la storia di Cesira e di sua figlia Rosetta che, durante l'occupazione tedesca di Roma, fuggono nella Ciociaria, zona di origine della madre. Resistono nove mesi – e qui non sarà difficile riconoscere un forte elemento autobiografico, dato che l'autore stesso, per le stesse motivazioni delle due donne, si

⁴⁹³ Sul senso delle 'cose' in Moravia si veda Silvia Uroda, *Il significato delle "cose" in Alberto Moravia*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti* (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014. Ma su questo si veda anche Epifanio Ajello, *Archeologie in Moravia*, in "Sinestesie", numero speciale a cura di Laura Cannavacciuolo, a. XX, n. 12, pp. 35-51.

⁴⁹⁴ Ivi, p. 274.

⁴⁹⁵ Si veda Tonino Tornitore, *Introduzione*, in Moravia, *La ciociara* cit., pp. 17-26.

⁴⁹⁶ Com'è noto, Moravia ebbe con il cinema una lunga e mai sopita *liaison*. Sull'argomento, oggetto di numerosi studi, si vedano almeno gli interventi di Moravia stesso contenuto in *Id., Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Bompiani, Milano 2010; dal punto di vista critico, Pierre Sorlin, *Moravia e il cine: passione e rabbia*, in *Studi Novecenteschi*, gennaio-giugno 2008, vol. 35, n. 75 (gennaio-giugno 2008), pp. 239-250; Silvia Serini, *Moravia e il cinema. Una rilettura storica*, Aras Edizioni, Fano 2014; e, da ultimo, Daniele, *Moravia Centodieci* cit., pp. 71-98. Nello specifico, su *La ciociara* e i suoi rapporti col cinema, Giuseppe Faustini, *La ciociara di Moravia: romanzo e film*, in «La Ciociaria tra letteratura e cinema». Atti del Simposio Internazionale svoltosi a Ripi, 17-20 gennaio 2002, a cura di F. Zangrilli, Metauro, Pesaro 2002, pp. 279-290; Bianca Concolino Mancini Abram, *Rosetta, dal romanzo al film*, in «Alberto Moravia e La ciociara Letteratura. Storia. Cinema III», Atti del Convegno Internazionale, Fondi 13 aprile 2012, Introduzione e cura di A. Fàvaro, pp. 65-74; nello stesso volume, Fabrizio Natalini, *La ciociara, romanzo, sceneggiatura, film*, pp. 143-158.

rifugia, tra il 1943 e il 1944, in Ciociaria⁴⁹⁷ – e, poco prima di tornare a Roma, Rosetta subisce uno stupro⁴⁹⁸ da parte di un gruppo di marocchini prestanti servizio nell'esercito francese. Moravia, si sa, è uno scrittore profondamente romano: lo è nella sua componente autobiografica, così come lo è nei suoi esiti letterari. Interessante in questo senso è una testimonianza di Tondelli, che Luca Danti riporta e discute:

In un'intervista Pier Vittorio Tondelli ha affermato: «Forse l'unico è Moravia che non ha mai avuto a che fare con la provincia, però tutti i grandi scrittori italiani, ci sono dentro». Tondelli dice bene: «forse»; infatti, quasi a confermare le parole dello scrittore di Correggio sull'esistenza di un provocatorio nesso deterministico tra levatura di un autore e legame profondo dell'autore con il vissuto paesano, anche Moravia ha raccontato distesamente la provincia. Moravia 'non c'è dentro', ma senza dubbio «ha [...] avuto a che fare» con questo tema, ancorché dalla sua particolare angolatura di scrittore romano. Detto altrimenti: Moravia non racconta la provincia dall'interno a differenza di Brancati, Parise, Bianciardi, la racconta dal punto di vista di uno scrittore borghese e metropolitano e, in alcuni casi (*La ciociara*), questo

⁴⁹⁷ Su questo si veda Gianni Turchetta, *“Il passo di Lazzaro era buono anche per noi”*. *La Ciociara di Alberto Moravia*, in “Studi di letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino”, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2009. Si legga inoltre la testimonianza di Moravia stesso, *Vita nella stalla*, ora in Moravia, *La ciociara* cit., pp. 5-10.

⁴⁹⁸ Sul tema e sulla reazione polemica che suscitò vedi Enzo Golino, *Stupro in Ciociaria*, in *Sinestesie* cit., pp. 85-88. Numerose spie, che risuonano come profezie nelle parole delle persone, ci preannunciano il dramma: «Allora io dissi: “Voglio vedere chi avrà il coraggio di toccarmi.” Dal buio una voce che era quella di un certo Proietti, fornaio, un uomo stupido da non dirsi e sempre molto greve nel linguaggio, che io non avevo mai potuto soffrire, disse con una risata “A te magari non ti toccheranno perché sei troppo vecchia... ma tua figlia, sì.”» (p. 102-103); o ancora, più avanti, quando Cesira è per la prima volta ospite a casa di Concetta e quest'ultima, di fronte ai racconti di stupro compiuti dai figli in Albania, risponde: «“Giovanotti, si sa, giovanotti col sangue caldo. Ma tu non devi temere Cesira per tua figlia. I miei figli non la toccherebbero neppure per un milione. Siete ospiti, l'ospite è sacro. Tua figlia qui sta sicura come in chiesa.” A me, invece, tra il silenzio dei figli e l'esaltazione della madre, cresceva la paura.» (p. 132); o nei racconti di Antonio, che non si risparmia i dettagli: «“Alle bambine, figlie di mignotte, gli infilammo la baionetta nella fregna e le buttammo nel mucchio...” [...] “Be’, in guerra succede questo e altro”» (p. 201).

‘scarto’ può dar luogo al cortocircuito (meglio che ventriloquio) tra la voce del personaggio e la voce esterna, ‘altra’, dell’autore.⁴⁹⁹

Nella *Ciocciara* ritroviamo un personaggio che, a suo modo, è affine a quello di Adriana, anche se per certi versi opposto. A differenza della protagonista della *Romana*, infatti, ella, proveniente dalla provincia, riesce a realizzare il sogno di un matrimonio borghese – che potrebbe essere assunto come paradigmatico, a partire dalla figura del marito –, di avere una casa ammobiliata e di essere riuscita, tramite la *borsa nera*⁵⁰⁰, ad accumulare denaro. E, a differenza di Adriana, il passaggio che Cesira compie è contrario al tentativo del romanzo precedente: se, infatti, Adriana aveva sognato di trasferirsi nella provincia – di cui tuttavia le restano solo poche pallide e negative esperienze, su tutte la violenza subita a Viterbo da Astarita – per imborghesirsi, la protagonista della *Ciocciara* va dalla provincia alla città, dove può realizzare la scalata sociale che le interessa⁵⁰¹. Ma la Storia non permette che questa stabilità duri molto, e così Cesira è costretta a tornare nella terra natia, in un

viaggio verso la provincia, da Roma alla campagna alla montagna (in una direzione che è dunque ascensionale), [che] è nel contempo un percorso a ritroso nel tempo, poiché consente anche il recupero di vecchi ricordi. Alla propria infanzia la donna torna spesso, soprattutto in occasione di lunghe camminate «su per la montagna» in

⁴⁹⁹ Luca Danti, *Flaubert e le ciocie. Per una fenomenologia della provincia nelle opere di Moravia (1937-1959)*, in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, a. XLV, n. 3, settembre/dicembre 2016, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2016, p. 122.

⁵⁰⁰ «Andavamo, Rosetta e io, sempre più spesso in campagna con le valigie, e riportavamo a Roma tutto quello che trovavamo: le campagne erano piene di roba, ma i contadini non volevano venderla al governo perché il governo gliela pagava poco e aspettavano noialtri della borsa nera che gliela pagavamo a prezzo di mercato». Moravia, *La ciociara* cit., p. 84.

⁵⁰¹ Del resto, eloquente è l’incipit del romanzo: «Ah, i bei tempi di quando andai sposa e lasciai il mio paese per venire a Roma. La sapete la canzone:

*Quando la ciociara si marita
a chi tocca lo spago e a chi la ciocia.*

Ma io diedi tutto a mio marito, spago e ciocia, perché era mio marito e anche perché mi portava a Roma ed ero contenta di andarci e non sapevo che proprio a Roma mi aspettava la disgrazia», Moravia, *La ciociara* cit., p. 77.

compagnia di Rosetta e di Michele, che cerca di sfuggire (invano) ai rastrellamenti dei tedeschi.⁵⁰²

«"Figlia mia, mi ero sbagliata. La guerra è dappertutto, in campagna come in città»⁵⁰³, dice Cesira alla ragazza, in chiusura del secondo capitolo, mentre affrontano il lungo viaggio verso la Ciociaria, rivelando dunque a sé stessa e alla figlia la sopraggiunta disillusione che segue al momentaneo benessere ritrovato nell'ambiente ciociaro. La guerra ha smosso ciò che, agli occhi di una «contadina di montagna»⁵⁰⁴ sembrava una pace conquistata e salda, ottenuta, come abbiamo detto, attraverso il raggiungimento di un certo benessere economico. Ci sarebbe da chiedersi cosa significhi fino in fondo l'affermazione della donna e forse c'è di più di quello che sembra, come era accaduto anche nella *Romana*: il punto di vista 'straniante' (per dirla con Baldi) di cui si fanno carico le protagoniste nasconde sempre qualcosa in più di quello che dice e smaschera sempre qualcosa di quello che un narratore differente nasconderebbe o renderebbe implicito, e non si può non pensare alle figure di Mino nel caso del primo romanzo e di Michele nel secondo. C'è qui, sembra, una presa di consapevolezza della guerra come evento totale – "mondiale" anche perché attraversa mondi sociali differenti, verrebbe da dire –, alla quale, pur con tutte le precauzioni, non si può sfuggire: e ciò vale ancora di più per il senso che bisogna attribuire agli spazi.

Prima di addentrarci nella campagna della *Ciociara*, anche se Roma compare solo ai margini temporali e, in questo caso, narrativi della vicenda come punto di partenza e di ritorno della protagonista, in un viaggio che però non ha nulla della circolarità delle cose che non mutano, ed è presente talvolta nella trasparenza del ricordo, qualcosa sulla città varrà la pena dirla. Mentre, poco prima del lungo addio alla capitale, sta per fuggire con la figlia a bordo della 'carrozzella' di Giovanni, Cesira si volta a guardare un'ultima volta «verso il quadrivio e verso la mia casa e il mio negozio»⁵⁰⁵, in preda al 'presentimento' di non vederli mai più:

⁵⁰² Maria Chiara Tarsi, *Città, periferia e provincia nella narrativa romana di Alberto Moravia*, Cuadernos de Filología Italiana, 30, Ediciones Complutenses, 2023, p. 359.

⁵⁰³ Moravia, *La ciociara* cit., p. 142.

⁵⁰⁴ Ivi, p. 148.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 107.

Non era ancora giorno, ma non era più notte, l'aria era grigia in quest'aria grigia vidi la mia casa che faceva angolo nel quadrivio, con tutte le finestre chiuse e, a pianterreno, il negozio con le serrande abbassate. Di fronte c'era un'altra casa che faceva angolo anche quella e ci aveva al secondo piano una nicchia a medaglione, con l'immagine della Madonna sottovetro, circondata di spade d'oro e un lumino acceso perpetuamente. [...]. E non potei fare a meno di ricordarmi che durante la giornata, ai tempi belli, il quadrivio era pieno di gente [...] e pensando questo provai uno strappo al cuore e mi accorsi che quelle casucce e quel quadrivio mi erano cari, forse perché ci avevo passato tutta la vita e quando li avevo veduti per la prima volta ero ancora giovinetta e adesso ero una donna fatta con una figliola già più grande. [...] Tutte le strade erano vuote, con l'aria grigia in fondo alle strade che pareva il vapore del bucato quando i panni sono molto sporchi. In terra la guazza faceva luccicare i selci che parevano di ferro, non passava un cane anzi passavano solo i cani.⁵⁰⁶

Abbiamo già fatto cenno a una relativa proprietà mimetica del linguaggio delle protagoniste e dei personaggi nelle due opere di Moravia che stiamo considerando, ma qui, in battuta preliminare, varrà la pena osservare la costruzione stilistica del brano. Si tratta di un addio, di un momento in cui, terminata la frenesia dei preparativi per la fuga, la mente di Cesira può rilassarsi e abbandonarsi a pensieri e riflessioni, facendo in modo che l'aspetto emotivo emerga in maniera più profonda: qui, infatti, alle caratteristiche sintattiche di un linguaggio popolare si aggiunge una sintassi che è sul punto di diventare franta. Sicuramente non è il momento di maggior pathos del romanzo, ma di certo siamo in presenza di un'alterazione emotiva non da poco, causata dall'abbandono di una città minacciata dalla guerra e sottolineata da alcuni elementi, prima di tutto l'anafora di certe parole su cui è costruito tutto il pensiero della donna («aria grigia»; «strade»; «quadrivio»). Elementi che, a ben vedere, accoppiano la dimensione privata e quella spaziale e ce le mostrano tra loro più salde di quanto possa sembrare, data la reazione di Cesira: tutto quello che rappresentava di positivo la città (la casa, la bottega, gli spazi pieni di gente) è ora pervaso da una sorta di estetica dell'abbandono («finestre chiuse»; «serrande abbassate»; «strade [...] vuote») che la rende «una scena di teatro vuota, dopo

⁵⁰⁶ Ivi, pp. 108-109.

che gli attori se ne sono andati»⁵⁰⁷. Come abbiamo detto, Moravia lascerà Roma per riprenderla nell'explicit del romanzo, che sfuma infine nel ricordo di Michele e del suo pensiero:

Finalmente, ecco apparire in fondo alla pianura distesa e verde, una lunga striscia di colore incerto, tra il bianco e il giallo; i sobborghi di Roma. E dietro questa striscia, sovrastandola, grigia sullo sfondo del cielo grigio, lontanissima, eppure chiara, la cupola di San Pietro. Dio sa se avevo sperato durante tutto l'anno di rivedere, laggiù all'orizzonte, quella cara cupola, così piccola e al tempo stesso così grande da potere essere quasi scambiata per un accidente del terreno, per una collina o una montagnola; così solida benché non più che un'ombra; così rassicurante perché familiare e mille volte vista ed osservata. Quella cupola, per me, non era soltanto Roma ma la mia vita di Roma, la serenità dei giorni che si vivono in pace con se stessi e con gli altri. Laggiù, in fondo all'orizzonte, quella cupola mi diceva che io potevo ormai tornare fiduciosa a casa e la vecchia vita avrebbe ripreso il suo corso, pur dopo tanti cambiamenti e tante tragedie.⁵⁰⁸

Si chiude così, con una Roma immersa in un grigiore che mai abbandona, come vedremo, le impressioni della protagonista, la vicenda delle due donne. Ancora una volta, l'elemento religioso – il «lumino acceso perpetuamente» della Madonna sottovetro prima, la cupola di San Pietro ora –, come una sorta di faro cittadino, conforta e dà speranza e fiducia di poter riprendere il corso della «vecchia vita».

Ma torniamo ai vagoni che portano Cesira e Rosetta verso la campagna. Il treno immerge madre e figlia nel contesto campagnolo, compiendo un viaggio che, in definitiva, soprattutto per la seconda, sarà 'orizzontale' anche negli esiti più profondi⁵⁰⁹: a mano a mano che vi si addentra, Cesira recupera il suo «paesaggio originario», per dirla con un libro di Olivier Rolin, quella dimensione affettiva primaria attraverso la quale è

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ Moravia, *La ciociara* cit., p. 450.

⁵⁰⁹ Su questo cfr. Danti, *Flaubert e le ciocie* cit., p. 130: «Rosetta più che un salto di classe verso il basso – come quello che compie Agostino iniziando a frequentare i ragazzi della banda del Saro –, compie uno spostamento, quasi in orizzontale, dalla piccola borghesia bottegaia al mondo contadino, per altro, durante la guerra, quindi in un momento di caotica fluidità della gerarchia sociale».

effettivamente capace di leggere il mondo. Il mondo campagnolo, infatti, prima ancora che spazio dove si consumano gli eventi è, per Cesira, luogo di comprensione delle cose: se la città è mero spazio funzionale alla realizzazione della volontà arrivistica della donna, la campagna si presenta come serbatoio cui attingere per metaforizzare la realtà e, dunque, comprenderla. Siamo ancora nella confusa situazione iniziale e, convintasi a dover lasciare Roma per riparare nel paese natale, Cesira torna a casa portando con sé una sensazione di cattivi presagi; poi riflette:

Io non mi ero mai occupata di politica e non sapevo niente dei fascisti, degli inglesi, dei russi e degli americani: tuttavia, a forza di sentirne parlare intorno a me, non dico che avessi capito qualche cosa perché a dire la verità non avevo capito niente, ma avevo capito che non c'era niente di buono per l'aria per la povera gente come noi. Era come in campagna quando il cielo si fa nero per un temporale e le foglie degli alberi si rivoltano tutte dalla stessa parte e le pecore si mettono l'una contro l'altra e con tutto che sia estate, da non so dove viene un vento freddo che soffia rasente terra: avevo paura ma non sapevo di che; e mi si stringeva il cuore al pensiero di lasciare la mia casa e il mio negozio come se avessi saputo di certo che non l'avrei mai più rivisti.⁵¹⁰

La similitudine rende bene non solo la circostanza in sé, ma anche il punto di vista della donna e la percezione relativa – ma di questa relatività ella è ben conscia – della situazione più generale, e ce ne accorgiamo, ad esempio, nella scelta del temporale estivo, violento, ma passeggero, come appunto Cesira spera che sia questa ultima fase della guerra. L'attivazione di questo procedimento conoscitivo torna in gioco anche in altri punti del romanzo, come quando, ad esempio, quando una flotta di aeroplani inglesi sorvola l'area sganciando alcune bombe: «E intanto le bombe continuavano a cadere come frutti maturi da un albero se lo si scuote: e la contraerea non faceva che sparare, fitta e rabbiosa, in un fracasso che stordiva e che non soltanto riempiva il cielo ma pareva anche far tremare la terra». O, ancora, fornisce immagini per descrivere una condizione:

⁵¹⁰ Ivi, p. 95.

Ma intanto, nonostante questa vastità del paesaggio, continuavamo a vivere e muoverci e aspettare sulla macera lunga e stretta, così angusta che se si facevano quattro passi avanti si rischiava di cadere di sotto, in un'altra macera uguale. Stavamo, insomma, lassù, come tanti uccelli appollaiati su un ramo durante un'inondazione, che aspettano il momento favorevole per spiccare il volo verso i luoghi asciutti. Ma questo momento non veniva mai.⁵¹¹

Ancora una volta la protagonista attinge alla natura: siamo già verso una 'animalizzazione' dell'uomo, la quale sarà presente in tutto il romanzo e che fornirà a Cesira, che si sente ad un certo punto «quasi più simile a un animale selvatico che a una persona»⁵¹², strumenti per descrivere certi momenti. Si legga, ad esempio, il seguente brano:

Era, insomma, come se fossi diventata una bestia perché immagino che le bestie, non avendo a pensare che al proprio corpo, debbano provare i sentimenti che provavo io allora, costretta com'ero dalle circostanze ad essere niente di più che un corpo il quale si nutriva, dormiva, si lasciava e cercava di stare il meglio possibile.⁵¹³

Ma, come si nota dal brano appena citato, quell'animalizzazione ci mette poco a diventare bestialità:

L'avvocato parlava di questa povera Lena come di una cosa qualsiasi. E invece io ne avevo portato un'impressione profonda che non si cancellerà mai più dalla mia memoria. Come se quel seno nudo che lei offriva a chiunque, sulla strada maestra, fosse stato l'indizio più chiaro della condizione in cui ci trovavamo noi altri italiani

⁵¹¹ Ivi, pp. 184-185.

⁵¹² Ivi, p. 271.

⁵¹³ Ivi, p. 261.

in quell'inverno del 1944: sprovvisti di tutto, come le bestie che non hanno che il latte che danno ai loro piccoli.⁵¹⁴

Chiudiamo questo importante aspetto dell'uso moraviano dei procedimenti metaforici all'interno del romanzo con un ultimo esempio, posto in chiusura del testo e utile alla donna per tracciare un bilancio:

Si, questa era la campagna, la mia cara campagna in cui ero stata allevata ed ero cresciuta, e alla quale, nel frangente della carestia e della guerra io avevo fatto ricorso come si ricorre ad una madre molto vecchia che ne ha viste tante e, ciononostante, è rimasta buona e sa tutto e perdona tutto. E la campagna, invece, mi aveva tradito; e tutto era andato a finir male; e adesso io ero cambiata ma la campagna era rimasta la stessa di sempre. [...] La campagna mi aveva tradito e io tornavo a Roma senza più speranze, anzi disperata.⁵¹⁵

Al netto di queste considerazioni, sarà utile indagare ora la effettiva rappresentazione estetica di questi spazi all'interno dell'opera e dei loro significati. Abbiamo già visto, con Tondelli, che la sensibilità moraviana, nonostante sia squisitamente cittadina, riesce egregiamente nelle descrizioni degli ambienti campagnoli. Partiamo col dire che, ad ogni modo, il contesto non urbano è fatto innanzitutto di percorsi e di gente in cammino, al punto che esso, rovesciato il detto popolare secondo il quale tutte le strade portano a Roma, spinge Cesira ad affermare, parlando di un sentiero tra gli aranci, che «in qualche luogo porterà: in campagna i sentieri portano sempre da qualche parte»⁵¹⁶. Al pari della capitale, il dominio dello spazio appartiene ad un pieno disordinato e fatto di macerie, all'insegna dell'abbandono:

⁵¹⁴ Ivi, p. 288.

⁵¹⁵ Ivi, p. 438-439.

⁵¹⁶ Ivi, p. 120. Si noti, rispetto al detto citato, che il cambiamento non è solo rispetto alla dicotomia città/campagna, ma anche in senso strettamente spaziale, per cui, al senso di convergenza del detto si sostituisce la varietà delle possibilità degli spazi aperti.

Camminammo un pezzo. La strada era deserta e anche per la campagna non si vedeva anima viva. A una persona di città, che non se ne intendesse, poteva sembrare una campagna normale; ma io che ero stata contadina prima che cittadina, potevo vedere che era una campagna abbandonata. Dovunque si vedeva l'abbandono. [...] Non si vedeva un contadino e pensai che fossero tutti scappati. Eppure era una giornata bella, calda e serena, proprio di campagna. Così è la guerra, pensai: tutto sembra normale e invece, sotto sotto, il tarlo della guerra ha camminato e gli uomini hanno paura e scappano, mentre la campagna, lei, continua, indifferente, a buttar fuori frutta, grano, erba e piante come se nulla fosse.

[...]

Come penetrammo dentro Fondi ci accorgemmo subito che la città era deserta e abbandonata. Non passava un cane, tutti i negozi avevano le saracinesche abbassate con qualche pezzo di carta bianca appiccicato qua e là che spiegava che i proprietari erano sfollati; le case avevano gli usci e i portoni sprangati, le finestre gli sportelli sbarrati, perfino le gattaiole erano accecate. [...] Certe strade laterali davano l'impressione della vita perché c'era la luce forte del sole sul lastrico e sulle facciate; ma poi a guardare meglio, si scorgevano le solite finestre con gli scuri chiusi, le solite porte sprangate e quel sole che si stendeva sui sassi faceva quasi paura; come facevano paura il silenzio e dentro il silenzio il rumore dei nostri passi. Mi fermavo ogni tanto, bussavo a una porta, chiamavo, ma nessuno apriva, nessuno si affacciava a rispondermi.⁵¹⁷

Nelle pieghe del testo appena citato si trovano alcuni elementi che fanno al caso nostro, *in primis* il camminare, atto la cui presenza è dominante nel romanzo. Come abbiamo già visto nel caso di Renzo, quando ci riferiamo al camminare non stiamo affatto parlando di atto neutro e privo di interesse: al pari dell'eroe manzoniano, che, come sappiamo, compie un cammino analogo di ritorno alla provincia da Milano, Cesira – cui va annessa, per natura 'ereditaria'⁵¹⁸, la figlia – ritorna camminando, come abbiamo visto, verso la natia Vallecorsa. In questo atto è presente un tentativo di riappropriazione di uno spazio perduto e, con esso, di un recupero di memorie: ci viene incontro Francesco Orlando, il

⁵¹⁷ Ivi, pp. 118-119.

⁵¹⁸ Ivi, p. 118: «Vidi che lei aveva capito e già si avviava con la valigia sul capo e pensai: "È nata a Roma ma è ciociara anche lei, dopo tutto: buon sangue non mente."».

quale, nel creare la mappa del suo albero *né genealogico né vegetale*, pone, al termine di una delle molteplici ramificazioni presenti, due categorie – delle dodici totali – che possono essere molto utili al nostro discorso, quelle del *memore-affettivo* e del suo complemento negativo, il *desolato-sconnesso*; categorie, come le altre, molto valide, a patto che, fatti i conti col testo moraviano, se ne corregga l'asse.⁵¹⁹

Ci troviamo dunque di fronte all'intuizione di un abbandono. La capacità di Moravia di presentarci la scena è tutta nel filtro attraverso cui possiamo renderci conto di questa desolazione: si tratta di una consapevolezza dovuta a segni deduttivi (*grappoli d'uva non vendemmiati; granturco non raccolto; i fichi caduti e sbocconcellati dagli uccelli*), riconoscibili da Cesira in quanto appartenenti a un'esperienza da contadina che ha in comune con tanti altri, ma che è preclusa alla «persona di città». Ci troviamo ancora al di qua dell'intervento umano, che per ora è solo conseguenza *indiretta* di questo abbandono, mentre la natura si riappropria degli spazi, creando peraltro una sorta di cortocircuito logico-emotivo: l'indifferenza che le appartiene si manifesta compiutamente nell'ironia beffarda che contrappone un clima ridente a una situazione storica insostenibile⁵²⁰. Gli stessi elementi si ritrovano anche più avanti, quando le due scappano dall'ambigua e gretta ospitalità di Concetta:

C'era un'aria grigia e falsa su tutta campagna; il cielo era di un bianco incerto con qualche stella gialla qua e là, come se non il giorno stesse per spuntare ma una seconda notte, meno nera della prima; e la guazza c sugli alberi, tristi e immobili, e sul brecciamme della strada, freddo sotto i miei piedi nudi. C'era un silenzio intirizzito ma anche questo non più notturno, pieno di scricchiolii secchi, di svolazzi e di fruscii: pian piano la campagna si svegliava Io camminavo avanti a Rosetta e guardavo alle montagne che si alzavano torno torno nel cielo; montagne brulle,

⁵¹⁹ Orlando, *Gli oggetti desueti*, cit., in particolare pp. 131 e sgg.

⁵²⁰ L'assenza di corrispondenza tra il sentimento umano e lo stato della natura viene in qualche modo 'teorizzato' da Cesira più avanti: «Era una bellissima giornata, serena, calma, col cielo senza una nube e tutta la pianura verde e prospera di Fondi distesa fino alla striscia vaporosa del mare, tanto bello a guardarsi, così azzurro e sorridente. E ancora una volta ascoltando quei botti e guardando a quel paesaggio, io pensai che gli uomini vanno per un verso e la natura per l'altro e quando la natura si scatena con un temporale con tuoni, fulmini e pioggia, spesso gli uomini sono felici nelle loro case; mentre invece, quando la natura sorride e pare che voglia promettere eterna felicità, capita invece che gli uomini si disperino e desiderino di morire.» Ivi, p. 191.

pelate, con appena qualche chiazza bruna qua e là, che parevano deserte. Ma io sono montanara e sapevo che una volta su quelle montagne avremmo trovato campi coltivati, boschi, macchie, capanne, casette, contadini e sfollati. E pensavo che tante cose stavano per succedere su quelle montagne e mi auguravo che fossero cose buone e che avessi a trovarci buona gente e non dei delinquenti come Concetta e la sua famiglia.⁵²¹

Ancora una volta il silenzio e la desolazione – una desolazione che, di nuovo, è intuibile solo all'interno della condivisione di certe esperienze: «Ma io sono montanara...» – sono padroni della scena e ci si ricordi, in apertura del brano, dell'*aria grigia* che avevamo già visto a proposito della città e che ricorda – ma è solo pallida suggestione – il lessico pressoché uguale e altrettanto martellante del Jovine di Signora Ava –, mentre la scena si sposta sulle montagne, storico panorama resistenziale del secondo conflitto mondiale⁵²². Ma queste non solo le alpi e l'unica forma di resistenza è il disperato tentativo di sopravvivere: Michele, l'unica figura presente a portare un senso 'politico' alla vicenda, viene infatti ammazzato dai tedeschi.

Alla campagna fa eco la provincia, alla prima indissolubilmente legata. L'entrata a Fondi tiene vivo il senso di desolazione e abbandono che regna ovunque e che ora è intellegibile a chiunque, senza nessuna necessità di interpretare i segni. La vita è solo un'impressione e il silenzio costringe alla coscienza di sé («come facevano paura il silenzio e dentro il silenzio il rumore dei nostri passi»): come in una Crisopoli morselliana *ante litteram*, Fondi si ritrova ad essere, come dirà in chiusura paragonando la città a Terracina, «un deserto di rovine e silenzio»⁵²³ paesaggio di un'apocalissi selettiva che risparmia Cesira e Rosetta e dove la natura continua il proprio corso indifferente. Ma, a differenza di *Dissipatio H.G.*, che «ha poco di narrativo»⁵²⁴ e dove «non può succedervi più niente»⁵²⁵,

⁵²¹ Ivi, p. 140.

⁵²² Su questo, oltre ai numerosi saggi storici pubblicati, si veda, anche se soprattutto in relazione a Fenoglio e Meneghello, Angela Boscolo Berto, *Spaces of Resistance: The Role of the Mountain in Italy's Partisan War*, in *Resistance, Heroism, Loss World War II in Italian Literature and Film*, Edited by Thomas Cragin and Laura A. Salsini, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 62-72.

⁵²³ Moravia, *La ciociara* cit., p. 440.

⁵²⁴ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Meltemi, Milano 2021, p. 112.

⁵²⁵ *Ibid.*

gli schieramenti di alleati e nemici sono da qualche parte presenti, e la storia può continuare.

In conclusione, almeno per quello che emerge da queste due opere, nelle quali la presenza di un narratore di prima persona è elemento tutt'altro che trascurabile, abbiamo potuto notare come la valenza della dicotomia città-campagna, ma si vorrebbe dire della relazione triangolare che vede coinvolta, oltre alle prime due, anche la periferia, si presti una possibilità di letture non indifferente: sul versante del rapporto tra classi, con le possibilità (e i divieti) imposti dall'organizzazione sociale dello spazio (non solo urbano), per dirla con Lefebvre⁵²⁶, che coinvolge anche le pratiche di degrado e rifunzionalizzazione: si pensi a Gisella nella *Romana*, che, certo, va a vivere in campagna, ma in uno spazio adattato alle esigenze di una classe sociale alta o quantomeno benestante; ancora, dal punto di vista dei protagonisti, le caratteristiche di uno spazio personale, che in qualche modo protegge e nel quale i personaggi possono operare – una figura come Adriana è praticamente schermata, sia materialmente, sia simbolicamente, al di fuori delle vie del proprio quartiere di periferia, spazio privilegiato dell'esercizio della sessualità⁵²⁷; infine, ma le possibilità, come abbiamo potuto vedere, si estendono non poco, lo spazio diventa, come per Cesira, anche una questione di affettività: attraverso la città ha ottenuto la scalata sociale cui mirava, la sua indole di donna di campagna le dà strumenti di lettura del mondo, la città le dà la speranza perduta alla fine della *Ciocciara*. Insomma, liberatosi dall'ipoteca del mito proletario cui abbiamo accennato all'inizio, Moravia è in grado, pur da irriducibile cittadino, di immergersi nel mondo non borghese – che, nel nostro caso, significa soprattutto una apertura verso spazi altri che non siano la città e le sue zone centrali – per mostrarne dal di fuori le contraddizioni e distruggerne le mitologie, così come per rilevare, mostrata dal punto di vista dei ceti subalterni, la difficile, se non impossibile, penetrazione e assimilazione nei contesti non originari di appartenenza.

⁵²⁶ Cfr. Henry Lefebvre, *L'esplosione degli spazi*, in *Forme della città. Sociologia dell'urbanizzazione*, a cura di M. Guareschi e F. Rahola, Agenzia X, Milano 2015 (ed. or. 1979), pp. 43-56. Ma, più in generale, *Id.*, *La produzione dello spazio* cit.

⁵²⁷ Sul tema si veda Luca Danti, *Le migliori gioventù. I periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.

***Vivere in un ambiente è bello quando l'anima è altrove*⁵²⁸. Oscillazioni tra campagna e città nell'opera narrativa di Cesare Pavese**

Città, campagna, terra, colline, mare, strade, cielo: nella poesia di Cesare Pavese la numerosità delle occorrenze di questi termini è sconcertante, al punto da non essere più una massa di genericità trascurabile, ma pronte a trasformarsi in lessico fondamentale di una poetica. Praticamente è il lessico di base – cui andrà unito, lo diciamo qui, il collante del *sangue*⁵²⁹ – di tre lustri di vita letteraria (non solo in versi, come vedremo subito), dalla prima metà degli anni '30⁵³⁰ al 1950, durante i quali lo scrittore langarolo fa scorrere dalla propria penna la narrazione di un mondo che è reale e mitico al tempo stesso, antico quanto l'uomo e incredibilmente moderno. Solo la periferia a tratti sembra mancare, ma, a ben vedere, lo sguardo di Pavese finisce per posarsi, anche se più raramente rispetto ad

⁵²⁸ Si apre così una nota del 5 aprile 1945 che meriterebbe di essere letta per intero, compresi le deduzioni trascendentali finali: «Vivere in un ambiente è bello quando l'anima è altrove. In città quando si sogna la campagna, in campagna quando si sogna la città. Dappertutto quando si sogna il mare. Parrebbe sentimentalismo, ma non è. Prova invece l'*all-pervadingness* dell'immagine. Si valuta una realtà soltanto filtrandola attraverso un'altra. Soltanto quando *trapassa in un'altra*. Ecco perché il bambino scopre il mondo attraverso le trasfigurazioni letterarie o leggendarie o, comunque, *formali*. Ecco perché «essenza della poesia è l'immagine». Di qui potrebbe dedursi che il mondo, la vita in generale si valorizzano unicamente avendo l'animo a un'altra realtà, *oltremondana*. Diciamo, avendo l'animo a Dio. Possibile?» in Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di D. Starnone, Einaudi, Torino 2020, pp. 299-300.

⁵²⁹ Non è sostantivo di poco conto in un autore come Pavese che, sin dagli anni '30 – il '33 è l'anno della scoperta di un autore come Frazer, ad esempio –, si cala in questioni etnografico-antropologiche, interesse che sfocerà poi, com'è noto, nella 'Collana viola', ossia la *Collezione di studi religiosi, enologici e psicologici* da lui voluta e incominciata per i tipi di Einaudi (in seguito sarà acquisita da Bollati Boringhieri) con la collaborazione di Ernesto De Martino, per cui si veda Cesare Pavese, Ernesto De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 2022 e Miryam Grasso, *Cesare Pavese e la collana viola*, in Letteratura e Potere/Poteri Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021, a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Adi editore, Roma 2023; Matteo Bensi, *L'eterno ritorno del mito. Cesare Pavese in dialogo con Ernesto De Martino*, in Scenari del conflitto, Atti del XXV Congresso dell'Adi - Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022), a cura di S. Valerio, A. R. Daniele, G. A. Palumbo, Adi Editore, Roma 2024.

⁵³⁰ Per una panoramica sulla rappresentazione del mondo agricolo in questo preciso momento storico, cfr. Francesca Petrocchi, *Il mondo rurale nell'immaginario letterario: l'Italia degli anni '30*, in *Sociétés rurales du XXe siècle: France, Italie et Espagne*, Publications de l'École Française de Rome, Année 2004, 331, pp. 341-368.

altri contesti e soprattutto nei racconti, anche in essa⁵³¹. La presenza di quei termini, si diceva, non stupisce: basta vedere, a livello meramente paratestuale, i titoli della narrativa, forma sulla quale, date le scelte compiute in fase di selezione del *corpus* da analizzare, resteremo più a lungo: *Paesi tuoi*, *La spiaggia*, *La casa in collina*, *Il diavolo sulle colline*, tra i romanzi; *La langa*, *Terra d'esilio*, *Villa in collina*, alcuni tra i racconti. Tutto suggerisce quella preponderanza, e conseguente importanza, che assume lo spazio, in particolare campagnolo, nell'opera di Pavese: con un'avvertenza, però, ossia quella di non ritenerlo ambientazione esclusiva delle vicende attraverso le quali si muovono e cambiano i personaggi, i quali piuttosto oscillano tra la provincia e la città, a volte anche a favore di quest'ultima, come ne *La bella estate* o in *Tra donne sole*.

Città e campagna si compenetrano, sono termini ultimi di un pendolarismo totale – anima e corpo, si vorrebbe dire – dei personaggi di Pavese: nel complesso dell'opera, considerando anche quella poetica, non si tratta mai di una scoperta a senso unico, ma di un conoscere che va sia dalla campagna alla città, sia da quest'ultima verso la campagna. Tanto la prima quanto la seconda hanno uno statuto autonomo che non si sovrappone né contrasta con l'altro, finendo per convivere, ciascuno secondo le proprie modalità di rappresentazione e di costruzione del senso, sia come spazio narrativo che come dimensione privata dei protagonisti delle vicende: per quanto sempre con un ben preciso punto di vista – che sia il narratore in terza persona o si tratti della narrazione diretta di uno dei personaggi –, ciascun romanzo, soprattutto quando, come ad esempio nel *Diavolo sulle colline*, l'ampiezza delle parti dialogiche si fa rilevante⁵³², reca con sé, attraverso la

⁵³¹ Solitamente, nei romanzi, con l'eccezione, almeno tra quelli che andremo a considerare di *Tra donne sole*, la presenza di adolescenti che si stanno affacciando alla vita adulta trasfigura o annulla lo spazio cittadino periferico, che viene di volta in volta assorbito o dal contesto urbano oppure schizza fuori dall'orbita cittadina per approdare alla campagna.

⁵³² Pur essendo presente un narratore omodiegetico, quest'ultimo è in costante dialogo con altre due figure, quella di Pieretto e quella di Oreste, che rendono il testo, a suo modo, polifonico. Per una rassegna delle varie interpretazioni date a questo trio di ragazzi, si veda Yvonne Hauser-Rüegger, *Corpi nudi e pellicce. La ricerca poetica di Pavese nella trilogia La bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze 2004, pp. 147-148: la studiosa individua appunto, per ciascuno dei tre personaggi, una funzione chiave: «Concordando in parte con questi critici, diremmo, invece, che i tre studenti insieme sono *figura* del *soggetto dell'enunciazione*. Più precisamente, rappresentano ciascuno un *Discorso* diverso: Oreste il *Discorso* sociale, l'io il *Discorso* poetico e Pieretto il *Discorso* ideologico e ironico. Questi *Discorsi* insomma costituiscono *insieme* l'enunciazione polifonica di questo romanzo. I «conflitti nell'anima» dello scrittore, a cui ha accennato Schlumbohm, riguardano la questione della «Mythologisierung» della campagna».

dimensione prismatica generata da coloro che partecipano alla scena, una numerosità di sfumature nella valutazione degli ambienti – in particolare campagnoli –, nella quale si potrebbe ravvisare quella stessa ricchezza contraddittoria che permette di complicare e, di conseguenza, declinare in casi differenti il senso della provincia per il Pavese autore. Al di là di quest'ultima valutazione tutta da verificare, la presenza dicotomica e problematica dei due termini (città-campagna) è chiara, oltre che ai suoi lettori, a Pavese stesso. In una nota del 3 giugno 1943 scrive:

Formazione rustica, cioè non contadina, proletaria, ma ragazze col parasole. Piacciono i ruderi di Roma perché gerbidi, perché papaveri e siepi secche sui colli ne fanno cosa dell'infanzia – e anche la storia (Roma antica) e la preistoria (Vico, il sangue sparso sulla siepe o sul solco) s'adattano a questa rusticità, ne fanno un mondo intero e coerente dalla nascita alla morte.

La tua classicità: le Georgiche, D'Annunzio, la collina del Pino. Qui si è innestata l'America come linguaggio rustico-universale (Anderson, *An Ohio Pagan*), e la barriera (il *Campo di grano*) che è riscontro di città e campagna. Il tuo sogno alla stazione di Alba (i giovani albesi che creano le forme moderne) è la fusione del classicismo con la città-in-campagna. Recentemente hai aggiunto la scoperta dell'infanzia (campagna = forma mentale), valorizzando gli studi di etnografia (il *Dio caprone*, la teoria dell'immagine-racconto).

Il tuo è un classicismo rustico che facilmente diventa etnografia preistorica.⁵³³

Già con la prima prova narrativa lunga, *Paesi tuoi*⁵³⁴, si ha quella «fuga nella metafora» di cui parla Bàrberi Squarotti⁵³⁵ che segna anche e soprattutto il passaggio da una certa concezione della natura che emerge da *Lavorare stanca*, in cui, scrive Battaglini, «il

⁵³³ Pavese, *Il mestiere* cit., p. 254-255. Sulle 'fonti' principali dell'idea di campagna di Pavese si veda Giovanna Battaglini, *Le dialettiche pavesiane del secessus nella campagna: le Langhe come angulus vagheggiato, tra realtà concreta e trasfigurazione mitica nella prima ricerca poetica e narrativa di Pavese*, In Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma 2020.

⁵³⁴ Terminato, stando a quanto segnato sotto il manoscritto, nel '39 e pubblicato due anni dopo a inaugurazione della collana einaudiana de 'Gli struzzi'.

⁵³⁵ Giorgio Bàrberi Squarotti, *Pavese o la fuga nella metafora*, in «Sigma» 3-4 (1964), pp. 165-188.

ricordo della campagna piemontese è oggetto di afflatti ekfrastici o motivo di vagheggiamento oppure ancora oscilla tra naturalismo e simbolismo», a una dimensione, quella narrativa, che risemantizza la campagna in funzione di un'adesione ad una visione più cruda e realistica della natura e di una cifra metaforica di quest'ultima più marcata⁵³⁶. Abbiamo detto che il movimento oscillatorio con cui si presentano, dialogano e si scontrano i due mondi non è sempre uguale e non sempre le pulsazioni della prosa paveseiana possono registrare equilibri che sarebbe davvero insensato ricercare. Dunque, l'operazione che qui si andrà a fare è un tentativo di smembrare le già possibili e articolate soluzioni di raggruppamento (cronologica, di focalizzazione, ecc.) della narrativa dell'autore piemontese per ricomporla secondo criteri spaziali, ossia secondo le strategie messe in atto per la rappresentazione degli spazi. Per intenderci, si prenderanno in considerazione per primi i romanzi in cui un abitante della città si ritrova, per vari motivi, a vivere in campagna (o a tornarci), e quindi il già citato *Paesi tuoi* e, steso a quasi dieci anni di distanza dal primo, *Il diavolo sulle colline*; entrambe le storie, si badi, sono narrate in prima persona; a questi due sarà accostato, per le stesse motivazioni (omodiegesi compresa), un testo come *La casa in collina*, sostanzialmente coevo al romanzo precedente. A ciò affiancheremo una seconda parte rivolgendoci a due testi ambientati prevalentemente, se non esclusivamente in città: *Tra donne sole* e *La bella estate*; com'è noto, sono parte di una trilogia che trae il titolo dal primo dei testi, *La bella estate* appunto, uscita nel '49 e alla quale abbiamo strappato il terzo elemento, *Il diavolo sulle colline*, per l'appunto. Questa categorizzazione sarà utile a vedere come, a parità di situazioni narrative simili, possiamo ottenere esiti e restituzioni estetiche differenti a seconda dei contesti di vita dei protagonisti e dell'epoca di stesura.

⁵³⁶ Si veda anche la nota del *Mestiere* del 14 ottobre 1939: «Lo stile di Berto non va attribuito a un Berto, ma assimilato a una terza persona. Da naturalistico deve diventare *modo di pensare* rivelatore. È questo che non si poteva fare nelle poesie, e che dovrebbe riuscire in una prosa. Si pensano pensieri quando, scossi da un urto della vita, si diventa, davanti a se stessi, personaggi proprio come avviene quando, creando un racconto, con le scene nascono pensieri e problemi. I pensieri che valgono, nascono perciò quando ci si atteggia in posa, cioè si falsifica se stessi, cioè ci si guarda vivere secondo un atteggiamento *scelto*. L'arte invocata il 9 ott. '38 di guardare «noi stessi come fossimo personaggi di una nostra novella» è intesa quindi anche a metterci in grado di pensare pensieri e goderli», in Pavese, *Il mestiere* cit., p. 159.

1) *Visto di qui sembra un mare di stelle*⁵³⁷. La città vista dalla campagna

A corredo del volume apparso nella einaudiana Biblioteca della Plèiade contenente tutti i romanzi di Pavese⁵³⁸ per celebrare in cinquantenario della sua morte, troviamo un interessante testo critico, scritto da Laura Nay e da Giuseppe Zaccaria, che ci chiarisce bene i termini entro cui ci stiamo muovendo:

Di romanzo langarolo si è da sempre discusso, guardando, è ovvio, all'ambientazione, ma forse, alle spalle della scelta pavesiana di optare per la campagna, vi è la necessità di trasferire in una dimensione più accettabile la violenza dalla quale Pavese si sentiva oppresso, la violenza della guerra. [...] Grazie alla scrittura, a Pavese è concesso di «vivere lunghe e tenerissime giornate brumose e frizzanti, soffuse d'oro e di rosa e di profumo di sarmenti», giornate che gli fanno sentire sempre più forte ed inscindibile il legame con la sua città, «la città che *solum* è nostra e noi nascemmo per lei». L'amore di Pavese per Torino è cosa nota: è un amore che condiziona la sua stessa capacità di poetare, qualora oggetto della scrittura non siano paesaggi piemontesi, o la stessa Torino. Ma in gioco qui c'è ben di più: c'è la questione dello stile e c'è il binomio, assai frequente in Pavese, città-campagna, sul quale questo romanzo si impernia.⁵³⁹

Binomio città-campagna sì, ma problematico. A ben vedere, a parte il primo segmento, quello introduttivo, consumato in una Torino deserta e indifferente, l'azione si sposta già dal capitolo successivo a Monticello, un «paese di scarto»: queste parole ci indicano l'alta figuratività presente nella visione dell'operaio cittadino Berto, impegnato, in maniera neanche troppo velata e inconscia, in una sistematica presa di distanza da Torino e dal

⁵³⁷ Cesare Pavese, *Il diavolo sulle colline*, Einaudi, Torino 2020, p. 11. Questa compresenza di continuità/distanza, che avevamo già visto con Tozzi, la ritroviamo anche in Pavese, riassumibile con la lapidaria constatazione, isolata da una punteggiatura forte, di Corrado ne *La casa in collina*: «Torino era a due passi, remota», in *Id.*, *La casa in collina*, Einaudi, Torino 2020, p. 43.

⁵³⁸ *Id.*, *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 2000. Il testo riappare l'anno successivo, «con alcune varianti», sotto forma di *Nota introduttiva* a *Id.*, *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino 2001; citeremo il testo del saggio, così come i passi del romanzo, da quest'ultima edizione.

⁵³⁹ Pavese, *Paesi tuoi* cit., p. IX. Le citazioni nel testo sono tratte da una lettera del 6 novembre 1939 indirizzata all'amico Tullio Pinelli.

mondo agricolo che rappresenta⁵⁴⁰. Ma ci indicano anche la modalità in cui quella dicotomia che ancora non è binomio – e che forse, in fondo, non lo sarebbe mai stato in Pavese – viene rappresentata. Una delle critiche mosse a Pavese da Pinelli⁵⁴¹ è appunto la mancanza di un contrasto tra campagna e città è la più rilevante fra tutte e salta all'occhio; Pavese si difende rispondendogli che, in ogni caso, il romanzo è costruito sulla «contrapposizione di città e campagna e non importa se l'ambiente cittadino è rimasto nella penna, basta ci sia il cittadino sottile (convinto di questa sua sottigliezza) che si vede continuamente far fesso da un rustico tonto (e noto a tutti per tonto)»⁵⁴². Dunque, a detta dell'autore, questa contrapposizione esiste. Effettivamente, la resa estetica del contrasto non è data da una contrapposizione descrittiva che si occupi degli ambienti né da una restituzione dialogica, come sarà nel *Diavolo*: Torino è uno stato mentale, quello dell'Io narrante, il quale produce l'effetto di un contrasto che, altrimenti, non esisterebbe. Si considerino i seguenti brani:

1. Stiamo attenti, non siamo più a Torino, dico tra me in quel caldo. Questo qui con la scusa che è stupido, mi fa incornare da un bue alla prima occasione, se non gli lascio le sorelle per lui. Ma a buon conto si chiama Gisella.⁵⁴³

⁵⁴⁰ Lo notiamo anche da certe altre considerazioni mentali: «Questi goffi di campagna non capiscono un uomo che, per quanto navigato, messo fuori un bel mattino si trova scentrato e non sa cosa fare» (Ivi, p. 7); «Cosa credi di fare, goffo, con la gente civile? Volevo dirgli; ritorna alla tua stalla» (Ivi, p. 8); «Uno di campagna è come un ubriaco. È troppo stupido per lasciarsela fare. Avevo voglia di piantarlo» (Ivi, p. 10); «Gente come Talino stava bene in una vigna a tirarsi su i calzonni, ma non per le mie strade. Non sapeva neanche vivere in una cella» (Ivi, p. 11), e così via. L'impostazione mentale dell'Io narrante è già in partenza profondamente tarata in maniera dicotomica.

⁵⁴¹ Vedi n. 10. Pinelli gli scrive che in *Paesi tuoi* «quella prima parte della narrazione non ha rilievo, non crea un ambiente, non lascia impressioni incisive», «in sostanza, l'opposizione tra i due mondi manca», così come risulta poco chiaro «il distacco fondamentale psicologico tra il meccanico – Berto – e i paesani», citato in Pavese, *Paesi tuoi* cit., p. XI.

⁵⁴² Ivi, p. XII.

⁵⁴³ Ivi, p. 26.

2. Ci svegliarono i buoi dalla stalla, e prima cosa vedo la collina della Grangia che riempiva tutto il portico. Sembrava Torino quando si esce prima di giorno, che non ci sono neanche i tranvai. Ma qualcuno nella stalla sgridava già le bestie.⁵⁴⁴

Al primo segnale di violenza di Talino sulla sorella Gisella, come leggiamo nel primo brano, Berto inizia a temere gli effetti di una possibile seduzione nei confronti della ragazza. La più giovane tra le sorelle del compagno di cella di Berto, oggetto di desiderio di quest'ultimo, è anche, forse non a caso⁵⁴⁵, quella che esula, almeno esteticamente, dal contesto in cui si trova, mostrando un corpo inadatto alla violenza del mondo campagnolo, che si scaglierà appunto su di lei. Ma è un aspetto sul quale torneremo e che, in Pavese, pur senza venir meno l'elemento del sangue, non si risolverà sempre in morte.

Nel secondo brano citato, invece, un procedimento tipico delle connessioni mentali di Berto – ma fondamentalmente di chiunque si trovi a circolare in regni sconosciuti: e ci si ricordi, su problemi parzialmente differenti, della lezione di Moretti nel primo capitolo –, ossia la necessità di ricondurre l'ignoto al noto. L'illusione che dà lo scenario mattutino, però, è rotta dalle urla contro le bestie. Ancora una volta, prima ancora che per gli strappi culturali che un personaggio come Berto deve soffrire, misurare la distanza tra la città e la campagna è innanzitutto questione di percezione sensibile: si pensi, come lo era stato già per Tozzi, alla funzione degli odori, che qui ritornano, al punto da far ammettere alla

⁵⁴⁴ Ivi, p. 32.

⁵⁴⁵ Sulle caratteristiche dell'incesto nella sua particolare conformazione adelfica, si veda René Kaës, *Il complesso fraterno*, Borla, Roma 2009; essa è di certo meno indagata rispetto alla sua variante 'verticale', ma pur presente in letteratura, e si pensi a testi come *Il giardino di cemento* di Ian McEwan e *Anna, sorella della Yourcenar*; su quest'ultima, si legga Graziana Brescia, *L'incesto e il sogno: da Ovidio a Marguerite Yourcenar*, in «Euphrosyne», n. 41, 2013. Tuttavia andrà notato che, a differenza dell'avvicinamento volontario prodotto in incesti orizzontali come quelli chiamati in causa (e la Yourcenar si rifà a una lunga tradizione di autori occidentali che hanno trattato il tema, da Goethe a Mann, citandoli nella *Postfazione*), qui, pur trattandosi di un incesto tra fratello e sorella, l'autore ci lascia intendere che viene consumata una violenza che non prevede corrispondenze né erotiche né affettive. Ad ogni modo, non sapendo nulla in più e non sapendo da dove nasca l'intraprendenza seducente di Gisella, non è da escludere che, come capita, la vittima possa essere al contempo il seduttore; certo è che la famiglia di Talino, di fronte all'accaduto, è diventata quel «blocco monolitico» di cui parla Racamier e che dunque non lascia trasparire, per conservare quella stabilità sociale che verrebbe minata dalla pubblicizzazione di un tale atto, la verità, fino a che l'intelligenza dell'io narrante non se ne accorge: sul tema si veda dunque Paul-Claude Racamier, *Incesto e incestuale*, FrancoAngeli, Milano 2003.

voce narrante che «il bello in campagna è che tutto ha il suo odore»⁵⁴⁶. Se ne ricorderà verso la conclusione, sfoggiando un istinto quasi animalesco, Vinverra, quando dirà, dopo l'aggressione di Talino a Gisella: «La sua disgrazia [di Talino] è stata di uscire e tornare al paese. Io dal primo momento che siete arrivati ho sentito l'odore [del catino pieno di sangue]»⁵⁴⁷.

Per Berto si tratta dunque, continuano Nay e Zaccaria, di un «ingresso, a suo modo iniziatico, in una dimensione ancestrale e demoniaca dell'esistenza, remota rispetto alle conquiste della civiltà», una dimensione dove la morte non altera lo stato delle cose né modifica la loro necessità⁵⁴⁸: per Vanverra, semplicemente, i lavori devono andare avanti e nemmeno di fronte all'evento estremo fa la propria comparsa quella civiltà appena chiamata in causa, che prevederebbe l'elaborazione, perlomeno rituale⁵⁴⁹, del lutto. Oltre al protagonista, l'unico altro attore segno della presenza di un altrove che segue leggi umane sono i carabinieri; e tuttavia, nella sua personale condanna, Berto non risparmia nemmeno questi ultimi: «Come sono le cose, pensavo: uno che fosse nuovo e la sentisse raccontare, darebbe la colpa a lei. Mentre invece la colpa era di tutti, compreso il maresciallo dei carabinieri, e lei l'avevano ammazzata»⁵⁵⁰.

Tuttavia, la necessità di Berto di non sentirsi completamente sradicato e innestato su una terra con la quale non ha nulla in comune (confermata da quanto, in chiusura, dirà a sé stesso: «così impari a venire in campagna. Il tuo posto è a Torino»⁵⁵¹), gli fa trovare alcuni punti di connessione con la città:

⁵⁴⁶ Pavese, *Paesi tuoi* cit., p. 28.

⁵⁴⁷ Ivi, p. 86.

⁵⁴⁸ Di ciò, a modo proprio, si rende conto Berto: «In quel sole, a vederlo venire, io pensavo che perdere sangue in campagna deve fare meno effetto che all'ombra di una casa a Torino. Una volta ne avevo visto sulle rotaie di un tram dopo una disgrazia, e faceva spavento; invece, pensare uno chinato che perde sangue sulle stoppie sembra più naturale, come all'ammazzatoio», ivi, p. 71.

⁵⁴⁹ La morte è uno dei cambiamenti dell'esistenza individuale di ciascuno che culturalmente viene segnato dai riti di passaggio, così come codificati da Van Gennep: l'assenza di essi rimanda, ancora una volta, a una quella dimensione pre-culturale connotativa della campagna che Pavese descrive. Su di essi si veda Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, in particolare pp. 127-144.

⁵⁵⁰ Pavese, *Paesi tuoi* cit., p. 87.

⁵⁵¹ Ivi, p. 91.

1. Dava dentro con slancio per farsi vedere, e ogni tanto si fermava e si fregava le mani sui calzoni come fanno i carrettieri. Pensare ch'ero stato anch'io della sua età e avevo fatto le stesse commedie. Ragazzi e donne siamo uguali dappertutto.⁵⁵²
2. Avevo la rabbia. C'è soltanto una cosa che è uguale a Torino e in campagna: le commedie delle donne. Tornerà, dico, tornerà perché l'ho io il coltello dal manico.⁵⁵³

Soprattutto l'insistenza sull'elemento femminile⁵⁵⁴, percepito come una sorta di *trait d'union* tra la campagna e la città in tutte le loro possibili declinazioni dicotomiche (su tutte quella animalità/civiltà) è dunque sintomo della necessità di fraternizzare con l'ambiente, che gli resta ad ogni modo sconosciuto e gli permette soltanto, come accade in altre opere di Pavese, di contemplare, da quelle colline, Torino e di assumerla a punto di riferimento costante, quasi come una stella polare spaziale⁵⁵⁵.

Come Berto, anche all'anonimo Io narrante del *Diavolo sulle colline* è concesso di osservare la città dalla campagna. Proprio dall'assunzione di questa prospettiva abbiamo tratto la citazione che apre la presente sezione, che affronta, come detto a mo' di introduzione all'inizio del paragrafo, un gruppo di romanzi pavesiani accomunati da certe caratteristiche: con il passaggio all'opera della fine degli anni '40, il cambio del personaggio principale è radicale, dal meccanico Berto al giovane protagonista di questa seconda opera, uno studente. Yvonne Hauser-Rüegger, nel suo studio dedicato alla nota trilogia pavesiana, offre un interessante lettura della costruzione del testo basata su questioni spaziali:

Il diavolo sulle colline è costituito da trenta capitoli e va suddiviso, a nostro parere, in due macrosequenze (A e B). La bipartizione dell'opera si fonda su criteri spaziali: la prima sequenza (A) è formata dai capitoli da I a XIV, di cui i primi otto si svolgono

⁵⁵² Ivi, p. 66.

⁵⁵³ Ivi, p. 75.

⁵⁵⁴ Per una lettura complessiva delle donne nell'opera dell'autore si veda Saverio Ieva, *Le donne di Pavese in Pavese*, in *Italies. Littérature, civilisation, société*, n. 3, 1999, pp. 149-163.

⁵⁵⁵ Pavese, *Paesi tuoi* cit., p. 38: «Ero di costa alla collina, che non si vedeva, e si vedeva invece tutta una piana sotto il sole, che sembrava addormentata. Eravamo saliti bene, perché di là si vedeva, scommetto, fino a Torino. Lontano, c'erano le montagne».

in città, a Torino, mentre i capitoli da IX a XIV sono ambientati in campagna. La seconda sequenza (B), composta dai capitoli da XV a XXX, ha come sfondo il Greppo che, in quanto luogo complesso, unisce entrambi gli elementi, città e campagna. La dicotomia città - campagna suddivide A in due sottosegmenti (A1 e A2). Un secondo criterio di segmentazione in stretto rapporto con quello spaziale è la presenza o l'assenza di Poli. Questi s'introduce nel mondo dei tre studenti-ragazzi allo stesso modo in cui l'elemento cittadino invade le colline. La presenza continua di Poli e del suo mondo, a partire dal capitolo XV, in cui viene narrato il soggiorno dei tre protagonisti nella villa in collina, conferma la bipartizione proposta secondo il criterio spaziale. L'assenza di Poli nei capitoli rurali – il suo nome ricorre tutt'al più nei discorsi degli studenti – e la sua presenza nei capitoli torinesi, confermano pure la sottosegmentazione della prima macrosequenza. Motiverebbero, però, uno stacco già all'inizio del capitolo VII, introdotto dall'indicazione temporale «in quell'estate», che ricorda e riprende il discorso iniziale «credo che in quell'anno non dormissi mai». I capitoli VII e VIII sono, invece, ambivalenti anche per quanto concerne il criterio spaziale: la descrizione delle giornate dell'io al Po introduce un elemento campestre nei capitoli “cittadini”. Ciò nonostante propendiamo per una cesura prima del capitolo IX, in cui continuano le vicende di tutti e tre gli attori protagonisti, e consideriamo i capitoli VII e VIII come una transizione. È interessante notare che – a eccezione dei capitoli VII e VIII, in cui l'io rimane appunto in città, mentre Oreste e Pieretto si sfogano al mare, – nella prima parte gli amici trascorrono le serate quasi sempre insieme. Nella seconda parte del romanzo, invece, i tre studenti sono spesso separati: ciascuno segue il proprio interesse. Vedremo che i tre intrattengono anche rapporti diversi sia con gli abitanti della villa del Greppo, sia con la collina.⁵⁵⁶

La esatta geometria con cui la studiosa disseziona l'opera, tuttavia, se da una parte non fa che confermare la dicotomia in questione su cui pure pesa una certa fluidità – almeno in alcuni casi –, non permettendo una drastica cesura, d'altro lato non ci dice molto degli esiti specifici nel testo e del senso dei luoghi nel romanzo. Partiamo dai protagonisti, per contestualizzarli brevemente. Si è già detto delle valenze attribuite dalla critica ai tre giovani, ma qui ci preme innanzitutto delinearne il profilo personale: Pieretto è il cittadino

⁵⁵⁶ Hauser-Rüegger, *Corpi nudi* cit., p. 149. Circa l'analisi del Greppo come «spazio con carattere antropomorfo», vedi *ivi*, pp. 180-190.

smalziato, antiborghese e caratterizzato da un'ironia che è quasi sarcasmo, che prova una certa ammirazione per un personaggio come Poli, che introduce e simboleggia l'elemento borghese⁵⁵⁷; poi c'è Oreste, figlio di campagnoli ricchi trapiantato temporaneamente a Torino per gli studi di medicina e che sogna di ritornare a vivere in provincia; infine, l'io narrante, il quale, nota la Hauser-Rüegger, «è legato alla campagna da un rapporto memoriale-sentimentale, avendovi passato le estati della sua infanzia. Benché sia intelligente e maturo, l'io ha mantenuto del mondo campagnolo una visione mitica, un po' superstiziosa e ingenua, acquisita nell'infanzia»⁵⁵⁸, una visione che, di lì a poco, sarebbe stata distrutta dall'esperienza personale e dalla prospettiva dei due amici⁵⁵⁹, sicuramente più disincantati del narratore.

Già la prima contrapposizione appare all'inizio del romanzo, quando i tre giovani si trovano «una notte [...] in riva al Po, sulla panchina del viale»⁵⁶⁰:

Io dicevo che in città non si sarebbe mai dovuto dormire.

– È sempre acceso, sempre giorno. Bisognerebbe far qualcosa ogni notte.

– È che siete ragazzi, – disse Pieretto, – siete ragazzi e siete ingordi.

– Tu cosa sei? – dissi, – un vecchio?

Oreste saltò su d'improvviso: – I vecchi, dicono, non dormono mai. Noi giriamo di notte. Vorrei sapere chi è che dorme.

Pieretto ghignava.

– Cosa c'è? – dissi cauto.

⁵⁵⁷ Franco Mollia parla di «una parabola ricca di trame interiori, tutta basata sul triplice ritmo della città, della campagna (collina) e della evocazione di un ambiente borghese, accidioso e corrotto», in Franco Mollia, *Cesare Pavese. Saggio su tutte le opere*, La nuova Italia, Firenze 1963, p. 123.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 162. Sull'infanzia della voce narrante, essa stessa ci fornisce utili indicazioni, facendo riferimento prima ai genitori come di «provinciali accasanti in città» e poi dicendo: «Sono nato e vissuto a Torino, ma quella sera ripensavo ai viottoli del grosso paese dei miei, aperti in mezzo alla campagna», entrambe le citazioni sono in Pavese, *Il diavolo* cit., p. 15.

⁵⁵⁹ Si pensi a certe incursioni di Pieretto. Quando, dopo che l'io accusa Pieretto di non conoscere la campagna, l'amico risponde che «Le lepri e le bisce sono ridotte sottoterra e hanno paura di chi passa. L'odore che regna è la benzina. Dov'è più la campagna che piacerebbe a voi altri? [...] Se qualcuno venisse sgozzato nei boschi, – dichiarò con quel suo tono perentorio, – tu davvero credi che sarebbe una cosa leggendaria? che intorno al morto tacerebbero i grilli? che il lago di sangue conterebbe più che uno sputo?», Pavese, *Il diavolo* cit., pp. 6-7.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 4.

- Per dormire ci vuol prima la donna, – disse Pieretto. – Ecco perché né voi né i vecchi dormite.
- Sarà, – borbottò Oreste, – ma casco dal sonno lo stesso.
- Tu non sei di città, – disse Pieretto. – Per la gente come te la notte ha ancora un senso, quello di una volta. Sei come i cani da pagliaio o le galline.⁵⁶¹

Già da questo dialogo è evidente quanto lo scarto tra campagna e città sia forte, anche soltanto filtrato dal dialogo tra i tre: tempo della campagna, scandito secondo i ritmi della natura, che procura il sonno di Oreste e dà ancora il senso «di una volta» alla notte; dall'altra parte, il tempo moderno, cittadino, quello misurato dagli orologi e annullato da un'elettricità che permette che sia sempre giorno, secondo quella visione precapitalistica (ma tutt'ora ben viva nel mondo occidentale) del tempo e del lavoro che abbiamo già avuto modo di vedere con la città di inizio Ottocento: un senso reperibile anche in queste parole dell'Io, in quel «bisognerebbe fare qualcosa ogni notte», per quanto mascherato da pulsione vitalistica adolescenziale.

Come anche nel caso di Berto nel romanzo precedente, anche qui si tratta di una scoperta – o, come sarebbe più opportuno dire, riscoperta –, da parte del protagonista, della campagna: al tempo stesso, però, è anche un ingresso nel mondo disincantato degli adulti, attraverso le pur blande esperienze con le donne, Gabriella in primis, e in quello della borghesia, con la festa in casa di Poli. Non a caso è l'unico personaggio ad abbandonarsi a contemplazioni liriche della campagna: ciò non è dovuto soltanto ai limiti e alle possibilità insiti nella prospettiva autodiegetica, ma anche al carattere dell'Io, lontano sia dalle stoccate ideologiche ed iperrealistiche di Pieretto, sia dallo sguardo di Oreste, probabilmente infiacchito dall'abitudine di osservare il proprio mondo.

Come abbiamo detto, la prospettiva che permette di osservare certi aspetti poco fiabeschi della natura è quella incarnata da Pieretto:

Parlavano dei nòccioli, dei pezzi di giornale che si trovano sulle spiagge deserte.
Pieretto diceva che non c'è più un cantuccio vergine nel mondo⁵⁶². Diceva che ancora

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² La questione sarà ripresa più avanti, stavolta tra l'Io e Oreste, dove il primo mette in campo l'epocale passaggio antropologico occorso con l'invenzione dell'agricoltura: «Con Oreste ebbi una discussione nella

per troppi le nuvole e l'orizzonte marino hanno l'aria illibata e selvaggia. Diceva che la vecchia pretesa dell'uomo di trovare intatta la donna, era un residuo dello stesso gusto – la sciocca mania di arrivare primo. Carlotta, coi capelli negli occhi, gli teneva testa: non capiva lo scherzo e rideva risentita.⁵⁶³

Siamo nell'ottavo segmento del romanzo e il giovane sta intrattenendo la sorella di Linda e una sua amica, con l'unico risultato di riuscire inopportuno annoiandole e facendole allontanare: «Proprio con lei, questo discorso. Carlotta era un tipo che diceva semplicemente: – Mamma mia, quant'è bello – del mare, di un bambino, di un gatto»⁵⁶⁴. Ma del brano va rilevato soprattutto il tenore delle affermazioni di Pieretto. Da una parte un'osservazione che investe l'uomo e il suo rapporto di sopraffazione con la natura, per cui ogni nuovo lembo di terra privo di presenza umana diventa potenzialmente oggetto di desiderio da parte della «sciocca mania di arrivare primo» dell'uomo; dall'altra, invece, partendo da questa mania, la donna vergine è presa come termine di paragone delle terre inesplorate. Un'operazione, quella di accostare la terra e la donna che, in Pavese, ha i suoi precedenti ben noti, a partire dalle poesie de *La terra e la morte*, dove però la similitudine è già metafora e dove al nesso donna-terra si aggiunge quello donna-morte⁵⁶⁵, qui non presente, o almeno non presente in questi termini. Ma qui, più che una volontà poetica di

vigna (passavamo i pomeriggi a San Grato, e Pieretto quel giorno era in giro): se esiste nelle campagne un cantuccio, una riva, un incolto dove nessuno abbia mai messo piede, dove dal principio dei tempi la pioggia, il sole e le stagioni si succedano all'insaputa dell'uomo. Oreste diceva di no, non c'è un anfratto né un fondo di bosco che la mano o l'occhio dell'uomo non abbiano disturbato. Almeno i cacciatori, e in altri tempi i banditi, sono stati dappertutto. Ma i contadini, i contadini, dicevo. I cacciatori non contavano. Il cacciatore fa la vita della sua selvaggina. Volevo sapere se il contadino come tale era arrivato dappertutto, se dappertutto la terra era stata toccata con mano. Violata, via». Pavese, *Il diavolo* cit., p. 57. Sulla questione si veda almeno Francesca Giusti, *La nascita dell'agricoltura. Aree, tipologie, modelli*, Donzelli Editore, Roma 1996 e, per una panoramica complessiva, Jared Diamond, *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni*, Einaudi, Torino 2013.

⁵⁶³ Ivi, p. 38.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 39.

⁵⁶⁵ Per questi aspetti si veda il puntuale commento alle liriche della raccolta presente in Cesare Pavese, *Poesie*, a cura di M. Villa e N. Scaffai, Garzanti, Milano 2023, pp. 443-478. Si veda, inoltre, relazionato ai nostri temi, Fabio Pierangeli, *Pavese, il vento di marzo e «un sentore di linfe»*, in “Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana”, a cura di R. Rea, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 181-197.

identificazione della donna con gli elementi natura, l'obiettivo del ragazzo è raggiungere quel 'discorso ideologico'⁵⁶⁶ che gli è proprio:

Pieretto non badò a queste cose. Linda dalla roccia dov'era distesa gli disse di smetterla. Pieretto si mise a parlare del sangue. Disse che il gusto dell'intatto e del selvaggio era gusto di spargere il sangue. – Si fa all'more per ferire, per spargere sangue, – spiegò. – Il borghese che si sposa e pretende una vergine, vuole cavarsi anche lui questa voglia...

– La smetta, – gridò Carlotta.

– Perché? – disse lui. – Tutti speriamo che ci tocchi una volta...

Linda si alzò, si stirò al sole e propose di fare una nuotata.

– Si va in montagna, si va a caccia, per lo stesso motivo, – diceva Pieretto, – la solitudine in campagna mette sete di sangue...⁵⁶⁷

Proprio sul sangue e sulla morte, elementi tanto cari a Pavese, si costruisce la 'ideologia della campagna' difesa da Pieretto⁵⁶⁸ e che la voce narrante, in qualche caso, sembra condividere. Si badi però a non voler operare una identificazione tra la tipologia di *Discorso* che incarna Pieretto e l'intenzione dell'autore, che mai sembra scivolare verso una «nuova poetica razziocinante, "cittadina", né prevalentemente ideologica che sostituisca del tutto la poetica mitico-lirica»⁵⁶⁹.

Un misto di presa di coscienza autoptica e di lento lavoro dei discorsi di Pieretto giunge infine a incrinare l'idea idilliaca che l'io si porta dentro fin dall'infanzia, e, anzi, ne è il ricordo preponderante: «Della mia infanzia non mi restava altro che l'estate»⁵⁷⁰, ammette

⁵⁶⁶ Si torni a Hauser-Rüegger, *Corpi nudi* cit., pp. 158-161: «Pieretto è dunque il tipico marxista, prete moderno, ormai sordo ai richiami del misticismo e del subconscio. In più, in quanto abitante della città, impersona l'ironia nei confronti degli altri che fanno meno di lui, che non capiscono "come vanno le cose"», cit. a p. 159.

⁵⁶⁷ Pavese, *Il diavolo* cit., p. 39.

⁵⁶⁸ La Hauser-Rüegger parla dell'azione di Pieretto come del tentativo di «smitizzare la concezione che l'io ha della campagna», in *Ead.*, *Corpi nudi* cit., p. 162.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 161.

⁵⁷⁰ Pavese, *Il diavolo* cit., p. 27.

riandando con la mente verso quelle «vie strette» che «erano i cancelli della vita e del mondo»⁵⁷¹. La voce narrante a questo punto nota:

Nell'afa estuosa della buca vedevo il cielo scolorito dal riverbero, e sentivo la terra tremare e ronzare. Pensavo a quell'idea di Pieretto⁵⁷² che la campagna arroventata sotto il sole d'agosto fa pensare alla morte. Non era sbagliato. Quel brivido di starcene nudi e saperlo, di nasconderci a tutti gli sguardi, e bagnarci, annerirci come tronchi, era qualcosa di sinistro: più bestiale che umano. Scorgevo nell'alta parete dello spacco affiorare radici e filamenti come tentacoli neri: la vita interna, segreta della terra.⁵⁷³

Ma siamo a un decennio da *Paesi tuoi*, da una campagna selvaggia e antica che soggiace alle leggi della natura e non a quelle umane, che a propria volta soccombono. Ci troviamo invece in una campagna che, pur non rinunciando alla possibilità di manifestarsi nel proprio lato più 'bestiale', si fa capire dal protagonista, che a mano a mano la scopre e la comprende e ne intende le dinamiche, in particolare in relazione alla stonata presenza del corrotto mondo borghese:

Una cosa la presenza di Gabriella mi aiutò a capire. Gliene parlai dentro di me, come a volte discutevo a voce bassa con Pieretto. Quell'abbandono, quella solitudine del Greppo, era un simbolo della vita sbagliata di lei e di Poli. Non facevano nulla per la loro collina; la collina non faceva nulla per loro. Lo spreco selvaggio di tanta terra e tanta vita non poteva dar frutto che non fosse inquietudine e futilità. Ripensavo alle vigne di Mombello, al volto brusco del padre di Oreste. Per amare una terra bisogna lavorarla e sudarla.⁵⁷⁴

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Pavese, *Il diavolo* cit., p. 33: «– Non c'è niente che sappia di morte [...] più del sole d'estate, della gran luce, della natura esuberante. Tu fiuti l'aria e senti il bosco, e ti accorgi che piante e bestie se ne infischiano di te. Tutto vive e si macera in se stesso. La natura è la morte...».

⁵⁷³ *Ivi*, p. 50.

⁵⁷⁴ *Ivi*, p. 90.

Ma ciò che soprattutto permette la campagna è far nascere dentro i personaggi riflessioni profonde sulla vera natura dell'uomo:

– Il fatto è, – disse incaponito Pieretto, – che star nudo come stanno le bestie, non ci riesce nessuno. Mi domando perché...

Gabriella sorrise appena.

– Intendiamoci. Vivere nudi, – disse Pieretto. – Non spogliarsi per gioco.

Tra le piante comparve Oreste, con quell'aria offesa.

– Per me, – disse Poli, – siamo tutti nudi senza saperlo. La vita è debolezza e peccato. La nudità è debolezza, è come avere una ferita aperta... Le donne lo sanno quando perdono sangue...

– Il tuo Dio dev'essere nudo, – borbottò Pieretto, – se ti somiglia dev'essere nudo...⁵⁷⁵

La campagna scopre dunque le mancanze umane, come sottolinea l'intervento di Poli che lascia spiazzato Pieretto, conducendolo, ancora una volta, a trascendere il piano materiale e, con un atteggiamento interessante per un adolescente dalla fede marxista quale è Pieretto, a chiamare in causa Dio. Quella nudità può essere difesa, nell'intuizione di un Io ormai più maturo, solo nella città, che è l'unico posto in cui si possono esprimere le varianti culturali («L'amore e il bere») dei bisogni primari dell'uomo:

⁵⁷⁵ Ivi, pp. 120-121. Sul nudismo nella letteratura italiana del Novecento (in particolare della seconda metà), si veda Marco Antonio Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del novecento*, Mondadori, Bologna 2005. Ma si veda ancora Mollia, *Cesare Pavese* cit., p. 126: «I tre amici, nella grande estate, fuggono da Torino e si ritrovano nella casa di Oreste: qui essi attuano il loro desiderio di sincerità che cercano di realizzare, identificandosi con la vita vegetale delle stagioni, e nella ostinata volontà di denudarsi, per farsi natura e cancellare «l'infamia» dei pudori convenzionali: immergersi nudi nel vallone segreto, sentirsi scabri e veri come i tronchi degli alberi; avvertire, insieme, che il loro gesto è una sfida alla natura, una violazione di limiti che hanno qualcosa di religiosamente terrificante, rappresenta la ricerca di una verità essenziale, che si identifica con l'unicità del mito, in quanto toglie al tempo la sua labilità contingente, e lo ferma in una assolutezza che è staticità e perennità, e perciò fermezza e serenità di possesso. Il nudismo ha questo significato, ma acquista valore poetico solo quando, liberato da illusorie formule mitiche, sente tragicamente la morte, con cui ogni residuo panico è annullato».

– Ecco una cosa, – dissi a un tratto, – che non si può fare. Stare nudi in un bosco e riempirsi di vino.

– Perché no? – disse Oreste.

– Neanche far l'amore in un bosco, si può. In un bosco vero bosco. L'amore e il bere sono cose civili. Quand'ero in barca...

Pieretto interruppe. – Tu non hai mai capito niente.⁵⁷⁶

Giungiamo dunque al terzo tempo di questa 'trilogia' ricostruita con *La casa in collina*, un'opera in cui «la città come spazio umano e la collina come spazio naturale (le cose che accadono e le cose che sono) si scoprono a vicenda contrapponendosi»⁵⁷⁷. Testo sostanzialmente coevo al *Diavolo*, racconta la storia di Corrado, «alter ego parziale di Cesare Pavese»⁵⁷⁸ (come del resto, verrebbe da aggiungere, parziale era anche il narratore del romanzo precedente), un professore che, ogni sera, per sfuggire ai pericoli della guerra che minacciano Torino, si rifugia nelle colline intorno alla città. Raggiungiamo quindi, dopo l'operaio e lo studente, la terza figura che Pavese indaga immergendola negli spazi delle colline e della città.

Partiamo dall'incipit:

Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere. Per esempio, non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche dove giocai bambino e adesso vivo: sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade, cascate e burroni. Ci salivo la sera come se anch'io fuggissi il soprassalto notturno degli allarmi, e le

⁵⁷⁶ Pavese, *Il diavolo* cit., p. 59. Ma si pensi anche a quando il protagonista rifiuta di andare fino in fondo, compiendo l'atto sessuale all'aria aperta con Resina: «Sotto il sole, sull'erba, quel profumo e i nostri corpi stonavano; sono cose che vanno fatte in città, dentro una stanza. Un corpo nudo non è bello all'aria aperta. Mi dava noia, offendeva quei luoghi», ivi, p. 36.

⁵⁷⁷ Elio Gioanola, *Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaca Book, Milano 2003, p. 32.

⁵⁷⁸ Si veda la nota di Donatella Di Pietrantonio a introduzione di Cesare Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino 2020, p. VI. Da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni del testo.

strade formicolavano di gente, povera gente che sfollava a dormire magari nei prati, portandosi il materasso sulla bicicletta o sulle spalle, vociando e discutendo, indocile, credula e divertita.⁵⁷⁹

Se anche non sapessimo, a priori, dello statuto del protagonista, lo stile di questo brano ci indirizza verso l'estrazione sociale e culturale di Corrado – lo notiamo a partire da certe espressioni – e sulla situazione storica che egli, insieme alla «povera gente» alla quale a tratti si accosta e a tratti si paragona, sta affrontando. Un accostarsi che non è mai sovrapporsi e un paragonarsi che non è mai un essere completamente estraneo alle vicende altrui, pur se, in un primo momento, questo riconoscersi è più logico-razionale che empatico: atteggiamento che il protagonista, che è anche – e, se possibile, ancor di più rispetto all'Io del *Diavolo* – il narratore, come abbiamo detto, perde solo durante la «storia di una lunga illusione»⁵⁸⁰ che sta narrando e solo a causa della guerra e dei morti

⁵⁷⁹ Ivi, p. 3.

⁵⁸⁰ Ivi, p. 4.

che incontra per la strada⁵⁸¹. Corrado è fondamentalmente un uomo solo⁵⁸², come si legge dall'autoconfessione che fa a inizio del romanzo⁵⁸³.

Ne *La casa in collina* la presenza di Torino, costante ma presente soprattutto *in absentia*, attraverso il pensiero e le rievocazioni dei protagonisti, negli altri due romanzi, ha una rilevanza senza dubbio maggiore. Almeno fino a quando Corrado continua a frequentarla, non solo può immaginare, ascoltando l'allarme, «la città raggelarsi, il trepestìo, porte sbattersi, le vie sbigottite e deserte», ma può ancora descriverne lo stato:

⁵⁸¹ «Ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicani. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuoi dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso. Si ha l'impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi, tenga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli occhi», *ivi*, p. 140.

⁵⁸² Mettendo in relazione Corrado con Stefano, il protagonista de *Il carcere*, romanzo pubblicato in un unico volume, *Prima che il gallo canti* (1948, ma il testo risale a un decennio prima) con *La casa in collina*, Giancarlo Alfano suggerisce che Pavese abbia «voluto presentare due varianti, diverse e non sovrapponibili, della solitudine: quella precedente e quella successiva allo scoppio della guerra». Infatti, se, da una parte «la solitudine di Stefano è piuttosto quella dimensione esistenziale derivante dal difficile confronto con l'altro, dalla riduzione alla sola sessualità, e in genere fisicità [...], che può anche portare al crimine, ma che non impedisce di comunicare», dall'altra «Corrado non riesce a trovare nessun piano di intesa con gli altri, le sue oscure ragioni restano incomunicabili, egli non può che contrapporre all'imbarbarimento dello scontro l'autoisolamento»; per queste acute osservazioni, si veda Giancarlo Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Nino Aragno Editore, Torino 2012, pp. 112-113, ora in *Id.*, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Franco Cesati Editore, Firenze 2014, p. 92.

⁵⁸³ *Ivi*, pp. 4-6: «La guerra mi tolse soltanto l'estremo scrupolo di starmene solo, di mangiarmi da solo gli anni e il cuore, e un bel giorno mi accorsi che Belbo, il grosso cane, era l'ultimo confidente sincero che mi restava»; «A me piaceva cenar solo, nella stanza oscurata, solo e dimenticato, tendendo l'orecchio, ascoltando la notte, sentendo il tempo passare. Quando nel buio sulla città lontana muggiva un allarme, il mio primo sussulto era di dispetto per la solitudine che se ne andava, e le paure, il trambusto che arrivava fin lassù, le due donne che spegnevano le lampade già smorzate, l'ansiosa speranza di qualcosa di grosso»; «Si direbbe che sotto ai rancori e alle incertezze, sotto alla voglia di star solo, mi scoprivo ragazzo per avere un compagno, un collega, un figliolo. Rivedevo questo paese dov'ero vissuto. Eravamo noi soli, il ragazzo e me stesso. Rivivevo le scoperte selvatiche d'allora. Soffrivo sì ma col piglio scontroso di chi non riconosce né ama il prossimo. E discorrevo discorrevo, mi tenevo compagnia. Eravamo noi due soli».

Finii la mattina andando a zozzo, nel disordine e nel sole. Chi correva, chi stava a guardare. Le case sventrate fumavano. I crocicchi erano ingombri. In alto, tra i muri divelti, tappezzerie e lavandini pendevano al sole. Non sempre era facile distinguere tra le nuove le rovine vecchie. Si osservava l'effetto d'insieme e si pensava che una bomba non cade mai dov'è caduta la prima. Ciclisti avidi, sudati, mettevano il piede a terra, guardavano e poi ripartivano per altri spettacoli. Li muoveva un superstite amore del prossimo. Sui marciapiedi, dov'era avvampato un incendio, s'accumulavano bambini, materassi, suppellettili rotte. Bastava una vecchia a vuotare l'alloggio. La gente guardava. Di tanto in tanto studiavamo il cielo.⁵⁸⁴

In questa città «disordinata e sempre all'erta»⁵⁸⁵, i soli ad aggirarsi, se non a proprio agio, almeno con una certa disinvoltura, tra le rovine, così come sono gli unici «ad accorgersi che le donne esistevano ancora»⁵⁸⁶, esibendo così una umanità che può sopravvivere, in mezzo agli orrori della guerra, solo in quanto già trasformatasi in ferinità, bilanciata solo dallo sguardo pietoso dei ciclisti. La rappresentazione della città distrutta dalle bombe dà la sensazione dell'impossibilità di raggiungere un punto in cui non è più possibile distruggere: c'è sempre un panorama, per quanto pieno di rovine, che non si possa modificare distruggendo ancora, uno spazio in cui il caos, sconvolto, resta ancora caos da poter sconvolgere ulteriormente, potenzialmente all'infinito («una bomba non cade mai dov'è caduta la prima»). Anche gli uomini di passaggio non possono che constatare quanto gli si para davanti agli occhi e proseguire per visioni analoghe («per altri spettacoli»), con la certezza d'incontrarle. Il vuoto cittadino, la desolazione della guerra, è ora sostituita dal troppo pieno delle macerie, dei palazzi che crollano, dei roghi attorno a cui si ammassano i bambini. Ma, invertendo il paradigma della 'foresta che respira', Corrado è convinto, in una contemplazione piuttosto indifferente alle sorti umane, che «le città respiravano»⁵⁸⁷, con la loro continua possibilità di trasformarsi, soprattutto in guerra,

⁵⁸⁴ Ivi, p. 18.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ Vale la pena leggere il passo per intero: «Giunsi sotto alla fontana, nella conca di erbe grasse e fangose. Tra le piante apparivano buchi di cielo e aerei versanti. C'era in quel fresco un odore schiumoso, quasi salmastro. «Cos'importa la guerra, cos'importa il sangue, – pensavo, – con questo cielo tra le piante?» Si

e di essere, soprattutto in un contesto bellico, assimilate alla campagna, in un tutto indistinto che non lascia scampo:

Era chiaro che Torino tranquilla in distanza, la solitudine nei boschi, il frutteto, non avevano più senso. Eppure tutto continuava. Sorgeva il mattino, calava la sera, maturava la frutta. [...] La salvezza non venne. Vennero, bisbigliate, le prime notizie di sangue. [...] Le strade e le campagne formicolavano di fuggiaschi, di soldati infagottati in impermeabili, stracci, giacchette, scampati dalle città e dalle caserme dove tedeschi e neo-squadristi infuriavano. Torino era stata occupata senza lotta, come l'acqua sommerge un villaggio; tedeschi ossuti e verdi come ramari presidiavano la stazione, le caserme; la gente andava e veniva stupita che nulla accadesse, nulla mutasse; non tumulti, non sangue per le vie; solamente, incessante, sommersa, sotterranea, la fiumana di scampati, di truppa, che colava per i vicoli, nelle chiese, alle barriere, sui treni. Altre cose strane accadevano. [...] Quel disordine ormai familiare, quel tacito dibattersi e franare di gente, era come uno sfogo, una brutta rivalse alle notizie intollerabili della radio e dei giornali. La guerra infuriava lontano, metodica e inutile. Noi eravamo ricaduti, e questa volta senza scampo, nelle mani di prima, fatte adesso più esperte e più sporche di sangue. Gli allegri padroni di ieri inferocivano, difendevano la pelle e le ultime speranze. Per noi lo scampo era soltanto nel disordine, nel crollo stesso di ogni legge.⁵⁸⁸

La guerra spazza via tutto, nell'indifferenza generale della natura, che continua il proprio corso senza problemi, senza piegarsi alla sofferenza umana, con la quale il punto di

poteva arrivare correndo, buttarsi nel l'erba, giocare alla caccia o agli agguati. Così vivevano le bisce, le lepri, i ragazzi. La guerra finiva domani. Tutto tornava come prima. Tornavano la pace, i vecchi giochi, i rancori. Il sangue sparso era assorbito dalla terra. Le città respiravano. Soltanto nei boschi nulla mutava, e dove un corpo era caduto riaffioravano radici», Pavese, *La casa in collina* cit., p. 38. Ciò che accade, noterà più avanti Corrado, è «quel che da anni accadeva in tutta Europa – città e campagne allibite sotto il cielo, percorse da eserciti e da voci paurose. In quei giorni non moriva soltanto l'autunno». La città ha perso ora la propria connotazione di spazio esclusivo – o quantomeno privilegiato – dell'uomo, dove quest'ultimo non è che un animale in mezzo agli altri: «A Torino, sopra un mucchio di macerie, avevo visto un grosso topo, tranquillo nel sole. Tanto tranquillo che al mio avvicinarsi non aveva mosso il capo né trasalito. Era ritto sulle zampe e mi guardava. Degli uomini non aveva più paura», *ivi*, p. 78.

⁵⁸⁸ *Ivi*, pp. 72-73.

incontro, può essere, tutt'al più e ad intermittenza, negli aspetti sconnessi di queste due esistenze, su tutti quello della nudità, che ora assume una consistenza di miseria simbolicamente e materialmente ancora più forte rispetto a quella che avevamo incontrato nel *Diavolo*: «Solamente la vita, la nuda vita contava»⁵⁸⁹; «La collina era bella, mostrava ormai la terra dura, polverulenta, nuda»⁵⁹⁰; sicuramente uno degli strascichi più saldamente ancorati nelle immediate connessioni mentali del protagonista: «Ci sono giorni in questa nuda campagna che camminando ho un soprassalto: un tronco secco, un nodo d'erba, una schiena di roccia, mi paiono corpi distesi»⁵⁹¹. Una nudità che ha probabilmente una vena di martirio, come in «quella [storia] dei quaranta cristiani buttati nudi a morire sul ghiaccio di uno stagno ma prima il carnefice gli spezzava le gambe»⁵⁹²; ma, poco più avanti, proprio padre Felice, dal cui breviario Corrado legge queste storie, alla domanda del protagonista sulla necessità di rileggere, pregando, sempre le stesse parole, gli darà la risposta: «– Trattandosi di preghiere, – disse padre Felice, – non conta la novità. Tanto varrebbe rifiutare le ore del giorno. Nel giro dell'anno si riassume la vita. La campagna è monotona, le stagioni ritornano sempre. La liturgia cattolica accompagna l'annata, e riflette i lavori dei campi»⁵⁹³. Solo il tempo della natura e il tempo di Dio, entrambi incommensurabilmente distanti dall'uomo – o forse sarebbe più opportuno dire il contrario – danno la speranza di una ciclicità e quindi del fatto che una pace o una primavera, prima o poi, giungeranno senza ombra di dubbio, speranza interdetta alle vicende umane più negative, come la guerra, potenzialmente senza fine, nonostante le continue manifestazioni di speranza del protagonista, dette più con la razionalità di chi conosce al storia che con un'effettiva disposizione dell'animo. L'unica maniera di poter raccontare la guerra è metterla in relazione con gli elementi naturali, quegli stessi elementi che, ingovernabili, sono minaccia per l'uomo: e, dunque, Torino è «occupata senza lotta, come l'acqua sommerge un villaggio», mentre i soldati tedeschi somigliano a ramarri. Il conflitto pervade lo spazio e con esso coincide, senza lasciare spiragli: quella di Corrado è la fuga senza speranza di chi, rimandando costantemente l'inevitabile incontro con la guerra, si sente braccato e che guardando «fra gli alberi spogli si apriva il grande cielo,

⁵⁸⁹ Ivi, p. 17.

⁵⁹⁰ Ivi, p. 80.

⁵⁹¹ Ivi, p. 140.

⁵⁹² Ivi, p. 112.

⁵⁹³ Ibid.

leggero, mai visto così», comprende «cos'è il cielo per i carcerati»⁵⁹⁴. E così, dalla città alle colline circostanti, da queste ultime a quelle della propria infanzia, il protagonista resta intrappolato nell'antico errore di Lucilio, stavolta riadattato alla guerra, dove l'indolenza individuale, di cui peraltro Corrado è consapevole, diventa al tempo stesso anche una colpa storica, da cui la vergogna del professore-intellettuale: «Lei avrebbe voluto un recapito. – Non c'è bisogno, – le risposi, – *non cambio vita, cambio tana*. Meglio nascondere le tracce»⁵⁹⁵. Ma, come abbiamo detto, fuggire è inutile, e finisce solo per porre l'uomo di fronte a sé stesso:

mi accorgo che ho vissuto un solo lungo isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a nascondersi entra dentro un cespuglio e ci sta bene, guarda il cielo da sotto le foglie, e si dimentica di uscire mai più. È qui che la guerra mi ha preso, e mi prende ogni giorno.⁵⁹⁶

2) La donna e la città: spazi urbani al femminile in due romanzi di Pavese

Se i luoghi della campagna sono gli spazi – conquistati e abbandonati o riconquistati dopo lungo tempo – del genere maschile, senza dubbio, nell'opera narrativa di Pavese, la dimensione cittadina, almeno nella narrativa lunga, è prioritariamente appannaggio dell'universo femminile. E ce lo dicono i due romanzi che andiamo ora a prendere in considerazione, *La bella estate* e *Tra donne sole*.

Con *La bella estate* – scritto nel 1940 e pubblicato nel '49 nella omonima trilogia, come abbiamo detto – ci troviamo in una Torino prebellica, ancora una volta all'interno dell'indagine pavesiana del passaggio dall'adolescenza all'età adulta: Ginia⁵⁹⁷, bella e timida sedicenne che lavora in un *atelier* di moda, venendo a contatto con Amelia, sua vicina di casa e ragazza avvenente già in qualche modo esperta del mondo che si offre come modella per pittori, giunge a conoscere una Torino corrotta e lasciva nella quale si

⁵⁹⁴ Pavese, *La casa in collina* cit., p. 101.

⁵⁹⁵ Ivi, p. 118. Corsivo mio.

⁵⁹⁶ Ivi, p. 140.

⁵⁹⁷ Diminutivo di Virginia, quasi a decapitare già dall'inizio uno stato che, di lì a poco, verrà meno.

troverà involucrata fino a cedere alle seduzioni di Guido, un altro pittore, figlio della provincia⁵⁹⁸: inizia una lunga stagione di passione e di attesa che si dissolverà al termine di questa ‘bella estate’. Si tratta di un romanzo fortemente giocato sull’immagine, e su questo gioco si innesta poi il senso della città che vi si presenta: i personaggi della *Bella estate* agiscono soprattutto negli interni⁵⁹⁹, dove si consumano le vicende e dai quali si capisce quale fetta di società cittadina la protagonista, provinciale trapiantata e appartenente a quella classe operaia, che qui resta sempre sullo sfondo, incarnata dal fratello Severino e dall’amica Rosa⁶⁰⁰, sta attraversando.

La Torino di Ginia è una città voyeuristica, dove guardare ed essere guardate⁶⁰¹:

Se ne andarono al centro, tutte e due senza cappello, seguendo il fresco dei corsi, e per cominciare presero il gelato e leccandolo guardavano la gente e ridevano. Con Amelia era tutto più facile, e ci si divertiva di gusto come se niente importasse e quella sera dovessero succedere le cose più varie. Con Amelia che aveva vent’anni e camminava e guardava sfacciata, Ginia sapeva di potersi fidare. Amelia non s’era neanche messe le calze, per il caldo; e quando passarono vicino a una sala da ballo, di quelle con l’orchestra sottovoce e i paralumi, Ginia aveva paura di dovercela accompagnare.⁶⁰²

⁵⁹⁸ «– Ma tu stai qui, – ripeté Ginia, e allora Guido: – Io sto bene soltanto in punta a una collina», Cesare Pavese, *La bella estate*, Einaudi, Torino 2020, p. 59. Da questa edizione saranno tratte tutte le citazioni del testo.

⁵⁹⁹ Lo aveva già notato Gioanola parlando di una «Torino allontanata [...] in uno sfondo appena accennato» e di «un ambiente cittadino tutto progettato “per interni”», in Elio Gioanola, *Cesare Pavese, La poetica dell’essere*, Marzorati, Milano 1971, p. 220. Ma si veda pure Mollia, *Cesare Pavese cit.*, p. 145.

⁶⁰⁰ Quella di Ginia è un’appartenenza tuttavia poco accettata. Si legga ad esempio il seguente passo: «Ginia, a metà del giro, sentiva quell’altro gridare: Sei una maleducata, una strega, vatti a nascondere. Torna in fabbrica! Allora Rosa rideva e faceva ridere gli altri, ma Ginia, continuando a ballare, pensava che era proprio la fabbrica che riduceva così una ragazza. E del resto bastava guardare i meccanici, che anche loro cominciavano la conoscenza facendo questi scherzi», Pavese, *La bella estate cit.*, p. 5.

⁶⁰¹ Ginia è consapevole di ciò: «Sarebbe stato bello non far niente tutto il giorno, e uscire insieme a passeggiare sull’ora che rinfresca ma essere così eleganti che, mentre guardavano le vetrine, la gente guardasse loro», *ivi*, pp. 13-14.

⁶⁰² *Ivi*, p. 10.

La presenza di Amelia rende Ginia più intraprendente e apparentemente più sicura di sé: nel corso del romanzo i timori – come la paura di entrare in una sala da ballo – e la *pudicitia*⁶⁰³ della ragazza fanno fatica ad essere abbattuti: solo verso la fine ella si abbandonerà al proprio seduttore. La città permette quel gioco di seduzione che culmina nella scena ad alto tasso di erotismo in cui le due, leccando il gelato, creano, attraverso lo sguardo e il riso, un momento di consapevole malizia.

Si tratta di un romanzo, come dicevamo, dove il ruolo dell'immagine è fondamentale: del resto, è un mondo di pittori. È il rapporto tra l'io nel momento in cui viene catturato dalla mano del pittore e la propria immagine che restituisce la città: l'elemento chiave sono le vetrine, con la variante dell'acqua⁶⁰⁴, in cui specchiarsi⁶⁰⁵, nelle quali guardare il riflesso di sé e prenderne consapevolezza:

⁶⁰³ Si giustifica qui l'utilizzo del termine latino in quanto, nella Roma classica, esclusivamente rivolto alle donne, equivalente della virtù del *pudor*, riferita invece agli uomini – e ci si ricordi della *Satira* VI di Giovenale.

⁶⁰⁴ Pavese, *La bella estate* cit., p. 42: «Arrivarono sul ponte e si fermarono a guardare la collana dei riflessi nell'acqua».

⁶⁰⁵ L'elemento dello specchio reca inevitabilmente con sé, già a partire dalle culture classiche e ebraica, una componente femminile, per cui si veda Andra Tagliapietra, *La metafora dello specchio: Lineamenti per una storia simbolica dell'immagine*, Donzelli, Roma 2023, *passim*. Tagliapietra, a propria volta, tra gli altri, rimanda a Foucault, e al suo individuare, nello specchio, una eterotopia, per quanto Foucault stesso la indichi come «esperienza mista, mediana», a metà strada tra l'utopia e l'eterotopia: «Lo specchio, dopo tutto, è un'utopia, poiché è un luogo senza luogo. Nello specchio, mi vedo là dove non sono, in uno spazio irrealmente che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono, una specie d'ombra che mi rimanda la mia stessa visibilità, che mi permette di guardarmi laddove sono assente: utopia dello specchio. Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel posto in cui sono, poiché è là che mi vedo. A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall'altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove sono; lo specchio funziona in questo senso come un'eterotopia poiché rende questo posto che occupo, nel momento in cui mi guardo nel vetro, che è a sua volta assolutamente reale, connesso con tutto lo spazio che l'attorna ed è al contempo assolutamente irrealmente poiché è obbligato, per essere percepito, a passare attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo», da una conferenza tenuta a Tunisi nel 1967 e il cui testo è ora pubblicato, in traduzione, in Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine 2011, p. 24. Ma nel nostro caso l'importanza del filosofo francese potrebbe andare oltre se pensiamo al fatto che lo specchio è messo in stretta relazione con la lettura del dipinto *Las meninas* di Velázquez nella prima parte de *Le parole e le cose* (1966).

Scese la scala, sbalordita, e stavolta era convinta di non essere più lei e che tutti se ne accorgessero. «È per questo, – pensava, – che far l’amore è proibito, è per questo». E si chiedeva se anche Amelia, se anche Rosa, c’erano passate. Si vide nelle vetrine camminare come ubriaca, sentiva di essere un’altra da quell’immagine molle che passava come un’ombra.⁶⁰⁶

Dallo sguardo dell’adolescente Ginia, intenta a cercare sé stessa, non può dunque derivare alcuna contemplazione estetica della città⁶⁰⁷: essa è funzionale soltanto alla regolazione del rapporto, ancora in fase di assestamento, tra la ragazza e il mondo. La città – con il suo corrispettivo umano della ‘gente’ – è attraversata, a piedi o in tram, solo per raggiungere un determinato posto, in assenza del quale l’andare è privo di senso e a Ginia è impedita anche la pratica della *flanêrie*: «Una sera uscirono insieme senza nessuna meta»⁶⁰⁸; «Ginia diceva, camminava, sceglieva le strade come se avessero uno scopo»⁶⁰⁹; «Quando fu sola nella neve le parve d’essere ancor nuda. Tutte le strade erano vuote, e non sapeva dove andare»⁶¹⁰.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 61.

⁶⁰⁷ La Hauser-Rüegger rimanda giustamente a due note del *Mestiere* pressoché coeve alla stesura del romanzo che qui vale la pena riportare per intero: «La natura astrattamente descrittiva di *Giganti* di Doebelin rivela che *Berlin-AlexanderPlatz* anche là dove pareva farcito di esperienza umana e di meditazione era soltanto materiato di brutta e banale verità quotidiana, *descritta* non *drammatizzata*; che è difetto comune di molta narrativa attuale e della tua. Doebelin, Dos Passos, tu: se volete sfuggire al verismo epidermico, cascate nell’astratta costruzione espressionistica. Vi manca soprattutto il senso del dramma. Bisogna imparare non solo a essere molte persone diverse (Dos Passos ci riesce), ma anche a fare queste persone *scegliendole* e scegliendone i tratti (i ritratti di Dos Passos si possono spostare da un personaggio all’altro)» (16 giugno 1940); «La tua poetica è forzatamente drammatica perché il suo messaggio è l’incontro di due persone – il mistero e il fascino e l’avventura di questi incontri – non la confessione della tua anima. Hai sinora preferito i contrasti d’ambiente (nord contro sud; città contro campagna) perché questi vestono vistosamente quelli delle due persone» (21 giugno 1940). Corsivi del testo. Le citazioni sono rispettivamente a p. 188 e p. 189 di Pavese, *Mestiere* cit.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 28.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 62.

⁶¹⁰ Ivi, p. 86.

Una situazione differente è quella prospettata in *Tra donne sole*⁶¹¹. Innanzitutto Pavese torna – o, guardando alle sue opere coeve, sarebbe meglio dire che rimane su – all'autodiegesi⁶¹². Poi, a differenza di Ginia, che scopre a poco a poco la città e in essa la possibilità di una maturazione che segue percorsi tortuosi e lontani dalle aspettative della ragazza, Clelia è una torinese che, per fare fortuna, si trasferisce a Roma e, quando le si prospetta un avanzamento di carriera, si ritrova a tornare a Torino, mettendo in contrapposizione due città molto diverse tra loro, permettendo a Pavese di portare in scena, come nota acutamente Lagioia nell'*Introduzione* al romanzo, quella « tensione irrisolta e ineffabile attrazione »⁶¹³ presente tra le due città:

Pavese sfrutta l'espedito di una ditta di moda nonché l'eterno tema del ritorno a casa per dare corpo al confronto. Torino è il centro di *Tra donne sole*, ma Roma, mai direttamente in scena, esercita la sua influenza come un astro gigantesco. La signorilità sabauda e la chiassosità capitolina, la fabbrica del Paese e il parcheggio del suo ceto medio, l'eterna provinciale che si crede vicina a Parigi e la città dell'eterno potere ridotta a paesone, la falsità cortese e la schiettezza più sboccata, la cupa efficienza e la beffarda inoperosità.⁶¹⁴

L'*incipit* ci immerge in una città in festa per il carnevale: forse, a posteriori rispetto alla lettura di tutto romanzo, potremmo considerarlo un riflesso spaziale delle qualità morali di una certa classe sociale presente in città, quella borghesia ipocrita cui appartiene, arriva

⁶¹¹ Tuttavia Gioanola parla di «non felicissima escursione cittadina» in *Id.*, *Cesare Pavese cit.*, p. 37.

⁶¹² In verità, circa il romanzo precedente, andrà notato come il narratore si presenti sì eterodiegetico, ma che probabilmente si tratta di una voce narrante femminile: nei momenti in cui la riflessione si estende dai pensieri personali di Ginia a questioni riguardanti tutto il genere femminile, i verbi passano dalla terza singolare (o plurale, a seconda del numero dei personaggi coinvolti) alla prima plurale: «Intanto, anche da sola, quando andava e veniva per la strada, pensava che *siamo* giovani tutte e bisognerebbe avere subito vent'anni, per sapersi regolare», *ivi*, p. 6; «Le tornò il batticuore quando Amelia si alzò la prima volta stirandosi e raccolse le mutandine cadute dal sofà, ma era un batticuore stupido che avrebbe provato lo stesso anche se fossero state sole, il batticuore di accorgersi che tutte *siamo* fatte uguali e che chiunque avesse visto nuda Amelia, era come vedesse lei», *ivi*, p. 20. Corsivi miei.

⁶¹³ In Cesare Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino 2020, p. VI.

⁶¹⁴ *Ibid.*

ad appartenere la protagonista, il «mondo finto e tragico della *haute*»⁶¹⁵. Effettivamente Clelia, che sembra aver raccolto l'identità infantile e adolescenziale di Ginia, proviene da una realtà umile che fa di tutto per tenere distante, di cui è conscia ma che inconsciamente rifiuta: lo vediamo già dal fatto che, pur torinese di nascita, decide di fermarsi in un albergo. Accompagnata dalla precisa referenzialità dei luoghi presenti nel romanzo, la trentaquattrenne sente la necessità di tornare anche «in quella via della Basilica [...]; non volevo avere l'aria superba»⁶¹⁶:

C'ero andata; avevo prima girato i paraggi. Conoscevo le case, conoscevo i negozi. Fingevo di fermarmi a guardare le vetrine, ma in realtà esitavo, mi pareva impossibile d'essere stata bambina su quegli angoli e insieme provavo come paura di non essere più io. Il quartiere era molto più sporco di come lo ricordavo. [...] Se le bombe avessero fatto un solo spiazzo di quel rione, sarebbe stato meno difficile passeggiarci coi ricordi. [...] E quand'era venuta l'età che avrei osato anche parlarne, e che più che paura quel luogo mi fece rabbia e ribrezzo, ormai andavo all'atelier da un'altra parte e avevo amici e sapevo perché lavoravo.

Ero arrivata in via della Basilica e non ebbi il coraggio. Passai davanti a quel cortile, levai gli occhi, intravidi la volta bassa e i balconi. Ero già in via Milano. Impossibile tornare. Il materassaio sulla porta mi guardava.

Sembra di assistere ad una scena in *slow-motion* nella quale Clelia rallenta per poter comprendere tutti i pensieri e i ricordi nel breve spazio di via della Basilica e ritrovarsi infine in via Milano, dalla quale è «impossibile tornare». L'avvicinarsi guardingo della protagonista procede per cerchi concentrici («avevo prima girato i paraggi»), con una riappropriazione incerta («esitavo») di un luogo foriero solo di emozioni negative: prima la paura, poi «rabbia e ribrezzo». La razionalità e il carattere forte, ma al contempo orgoglioso, di Clelia non sono sufficienti alla piena elaborazione del proprio passato, per quanto quest'ultimo, pur senza fungere da fondamenta per la costruzione di un mito del *parvenu*, che in Clelia si trasforma – e le viene fatto notare – in una insofferenza per il 'privilegio' di non dover lavorare, non è tuttavia negato, anche perché è costruzione

⁶¹⁵ Pavese, *Mestiere* cit., p. 368.

⁶¹⁶ Pavese, *Tra donne sole* cit., p. 13.

identitaria e legame di appartenenza utile a riallacciarsi a una città dalla quale è andata via da molto tempo⁶¹⁷. Siamo in presenza di uno dei due *nòstoi*, peraltro molto diversi tra loro, che caratterizzeranno l'ultima fase della scrittura pavesiana – l'altro sarà il ritorno di Anguilla dall'America ne *La luna e i falò* –, un ritorno al tempo stesso orizzontale (da una città all'altra) e consumato nei rapporti verticali (spaziali, amicali, sessuali, lavorativi) di due mondi, quello popolare e quello borghese, che si compenetrano continuamente.

La città non è più quel tappeto solo morale che si incontrava nel breve *Bildungsroman* di Ginia, in cui lo scarto si produceva nelle intimità private degli interni: diventa ora, con la sua toponomastica esatta, una cartografia sociale in cui gli spazi si separano seguendo le dicotomie personali della protagonista, soprattutto quella temporale: il passato, con i ricordi e quella ricerca di un mondo infantile perduto, entrambi *wistful*⁶¹⁸, e il presente, con la conquista del proprio destino. Ma anche, ovviamente, la dicotomia sociale haute/mondo popolare, cui si unisce inevitabilmente quella economica⁶¹⁹, quella storica anteguerra/dopoguerra, quella affettiva Maurizio/Guido, quella amicale Gisella/amiche dell'alta società e così via.

Nella Torino di *Tra donne sole*, insomma, anche se filtrata dall'occhio dell'io narrante, e magari integrata con le 'altre' Torino, quella di Ginia, quella di Corrado e di tanti ulteriori personaggi, si può ravvisare la qualità prismatica della città, come già l'aveva individuata, nell'anno del suo esordio artistico, l'autore stesso, annotandolo nel proprio diario:

⁶¹⁷ Ivi, p. 38: «Credetti di averla capita, e le dissi che da Torino io mancavo da quasi vent'anni, e c'ero venuta per rivedere casa mia. | – Lei è sola, mi pare. | – La casa dove stavo, il quartiere... | Mi guardò con quel sorriso scontento. – Non le capisco queste cose, – disse fredda. – Probabilmente lei non ha più nulla a che fare con la ragazza ch'è nata a Torino. La sua famiglia... | – Morti. – ...se non fossero morti, adesso la farebbero ridere. Che cos'ha più di comune con loro? [...] – Non mi dirà, come qualcuno che conosco, che è bello nascere in un cortile... | Le dissi che il bello è pensare al cortile, facendo il confronto».

⁶¹⁸ È termine pavesiano: si rimanda all'ultimo appunto del *Mestiere*, citato a n. 352.

⁶¹⁹ Si pensi alla battuta della cameriera alla vista di Rosina moribonda appena dopo il primo tentativo di suicidio: «La cameriera continuava. – Prendere il veleno a carnevale, che peccato. E i suoi sono così ricchi... Hanno una bella villa in piazza d'Armi. Se si salva è un miracolo...», Pavese, *Tra donne sole* cit., p. 6. Ma nella scelta dell'io narrante di riportare il commento della cameriera è anche ravvisabile già la futura scoperta dell'inconsistenza del mondo *haute*.

Standone lontano, comincio a inventare (frequentativo di *invenire*) una funzione condizionatrice dell'arte proprio nel Piemonte e centralmente in Torino. Città della fantasticheria, per la sua aristocratica compiutezza composta di elementi nuovi e antichi; città della regola, per l'assenza assoluta di stonature nel materiale e nello spirituale; città della passione, per la sua benevola propizietà agli ozî; città dell'ironia, per il suo buon gusto nella vita; città esemplare, per la sua pacatezza ricca di tumulto. Città vergine in arte, come quella che ha già visto altri fare l'amore e, di suo, non ha tollerato sinora che carezze, ma è pronta ormai se trova l'uomo, a fare il passo. Città infine, dove sono nato spiritualmente, arrivando di fuori: mia amante e non madre né sorella. E molti altri sono con lei in questo rapporto. Non le può mancare una civiltà, ed io faccio parte di una schiera. Le condizioni ci sono tutte.⁶²⁰

Ma, nonostante tutto, la convergenza tra città e campagna è impossibile e non resta ai personaggi che aggrapparsi ad un qualcosa di più istintuale che la cultura in quanto espressione cittadina e trovare il luogo dover poter trovare un orizzonte di senso alle proprie vite e riempirle di significato: e non può essere altri che lo spazio la dimensione in cui farlo, ossia in qualcosa che, pur modificandosi, va oltre i limiti imposti dalle singole esistenze per divenire esperienza comune. Pertanto, al pari delle figure che aveva creato, anche

Il cammino di Pavese è stato tutto dall'esteriorità all'interiorità, secondo l'agostiniano e mistico *in te ipsum redi, in interiore homine habitat veritas* non per nulla il 'ritorno' rappresenta la figura fondamentale dei libri della maturità poetica e i protagonisti de *La casa in collina*, de *Il diavolo sulle colline*, de *La luna e i falò* 'ritornano' tutti compiendo un viaggio dalla città alla campagna, dalla cultura alla natura, dalla prassi all'estasi, dalla storia al mito, dall'inautentico all'autenticità.⁶²¹

⁶²⁰ Pavese, *Mestiere* cit., p.

⁶²¹ Gioanola, *Cesare Pavese* cit., pp. 105-106.

Una seconda introduzione

Chiunque abbia percorso le strade principali della Spagna e in particolare dell'Andalusia non potrà aver fatto a meno di notare degli enormi tori neri che, ora parte integrante del paesaggio spagnolo, soprattutto andaluso, erano una volta cartelloni pubblicitari di una nota marca di brandy, la Osborne, che proponeva l'apprezzato 'Veterano', prodotto a El Puerto de Santa María, nella provincia di Cadice, dove l'antica azienda ha tuttora sede. Una installazione notissima, dunque, che campeggia, per esempio, nella copertina (e in tutto il film, in verità) di *Jamón jamón*⁶²² di Bigas Luna, ma soprattutto nell'edizione italiana de *La España vacía*⁶²³ di Sergio del Molino. L'autore, nella *Prefazione all'edizione italiana*, afferma che:

al di là del fatto che la maggior parte dei riferimenti culturali presenti nel libro sono spagnoli, ciò che si racconta nella *Spagna vuota* non è affatto estraneo ai lettori italiani. In primo luogo perché il libro parla di un paese vicino con il quale l'Italia ha molte più cose in comune di quanto si possa supporre. Un'Italia vuota esiste, soprattutto nel sud, dove i fenomeni dei paesi abbandonati, dell'invecchiamento della popolazione e dello spopolamento sono analoghi ai nostri e tornano periodicamente alla ribalta destando l'attenzione di scrittori e studiosi. [...] E in secondo luogo perché l'asse su cui ruota l'intero libro, il conflitto tra città e campagna e il fenomeno dell'inurbamento, è universale e ben noto. Tutta l'Europa ha subito grandi esodi rurali e le città italiane, non meno di quelle spagnole, hanno conosciuto una forte crescita a seguito di un'immigrazione interna giunta in diverse ondate successive. [...]

Il film spagnolo più rappresentativo del fenomeno che in questo libro io chiamo il Grande Trauma è *Surcos*, di José Antonio Nieves Conde, un film del 1951 che non può essere compreso al di fuori dei codici del neorealismo italiano di Rossellini o De Sica, dai quali gli spagnoli impararono a narrare la turbolenza delle loro città,

⁶²² *Jamón jamón* è un film di Bigas Luna (Lolafilms, ESP, 1992, colore) con Penélope Cruz, Javier Bardem, Jordi Mollà, Stefania Sandrelli, Anna Galiena, Juan Diego, Tomás Martín, Armando del Río.

⁶²³ Pubblicato in Spagna per i tipi di Debolsillo, è facilmente reperibile in edizione italiana, per cui si veda Sergio del Molino, *La Spagna vuota. Viaggio in un paese che non c'è mai stato*, trad. it. di M. Nicola, Sellerio, Palermo 2019.

trasformate per sempre in megalopoli ingovernabili. In definitiva in questo libro non c'è nulla di estraneo alla sensibilità di un europeo.⁶²⁴

In passi che abbiamo saltato, del Molino, con quella cultura straordinaria che dimostrerà anche all'interno del libro e in altre opere, fa i nomi di Vito Teti, il celebre antropologo teorizzatore della 'restanza' – da cui il titolo di un suo recente libro⁶²⁵ – e, soprattutto, quello di Pier Paolo Pasolini, del quale cita il notissimo documentario *Comizi d'amore*⁶²⁶, del 1963. Questo background italiano, unito ai nomi dei due grandi registi del neorealismo appena riportati nella citazione dello studioso spagnolo, può rivelarsi un'ottima base di partenza per l'ultima tappa di questo lavoro.

Gli anni Quaranta e il dopoguerra rappresentano una cesura all'interno della storia italiana e mondiale di non poco conto: giungono al loro capolinea le esperienze tragiche delle dittature dell'Asse, quelle del Fascismo e del Nazismo, si consuma il peggior conflitto che la storia dell'umanità avesse visto fino a quel momento, si produce il dramma della Shoah e dei campi di concentramento, talmente tragico da far dire ad Adorno nel 1949, con un aforismo ormai noto, che «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»⁶²⁷.

Se finora non abbiamo apparentemente trattato di questione 'ecologiche' è dovuto anche e soprattutto a una definizione di ecologia sedimentata nell'immaginario che non permette di uscire dall'idea che le questioni ecologiche non investano altra cosa che non sia la natura nei suoi attributi più immediatamente percepibili: è ecologia una foresta in fiamme, ma, stranamente, non una periferia senza alberi. Nell'itinerario che abbiamo

⁶²⁴ Del Molino, *La Spagna vuota* cit., pp. 12-13.

⁶²⁵ Vito Teti, *La restanza*, Einaudi, Torino 2022.

⁶²⁶ *Comizi d'amore* è un documentario di Pier Paolo Pasolini (Arco Film, ITA, 1963, B/N).

⁶²⁷ Theodor W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 2018, p. 37. Ma sul tema, e sulla risposta di un grande poeta del dopoguerra che invece avrebbe continuato per anni a scriverne, l'ucraino Paul Celan, si veda Franco Maria Fontana, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan*, Mimesis, Milano 2013. Chiarissimo sul punto Giuseppe Bevilacqua il quale, parlando del noto poemetto di Celan *Todesfuge* (1948, poi 1952 in *Papavero e memoria*), interpreta Adorno appunto affermando che «la stilizzazione poetica di un dolore indicibile lo rende funzionale a un piacere, ossia al suo contrario, alla sua negazione», Giuseppe Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos. La parabola di Paul Celan*, in Paul Celan, *Poesie*, Mondadori, Milano 2015, p. XXXVI.

tracciato finora, la questione ecologica, per una precisa scelta metodologica, ha preferito guardare alle questioni spaziali, *in primis*, nel rapporto tra città e campagna, quello dell'evoluzione della forma urbana dalla rivoluzione industriale agli ultimi tentativi di organizzare la città durante il difficile periodo degli anni Settanta: tutte tappe, cioè, che sono prima di tutto storicamente significative. Ciò ci è parso, e si preferisce dirlo ora, integrando metodologicamente quanto già detto in apertura del lavoro, perché, in prospettiva, si andrà a vedere quanto sia forte la convergenza tra le tematiche affrontate finora e l'ecologia tradizionalmente intesa e, allo stesso tempo, guardando a quanto detto finora, non si può negare che, avendo ciascuna letteratura proprie peculiarità, sarebbe stato difficile ignorare questa tendenza macroscopica della tradizione letteraria nostrana, almeno quella 'canonica' (senza dimenticare che alcune scelte qui operate, fino a pochi anni fa, così tanto canoniche poi non erano, Tozzi, per esempio, o Volponi), a registrare i fenomeni di inurbamento e di occupazione e abbandono dei territori della Penisola. Si è per questo preferito lasciare da parte alcune altre possibili direttrici di ricerca per una questione di coerenza e di selezione dei testi, innanzitutto, e poi per evitare che, con presupposti esageratamente ampi, il lavoro potesse perdere il proprio collante. Per queste motivazioni si è preferito tralasciare, ad esempio, un campo di studi adiacente e spesso sovrapposto a quello che abbiamo trattato qui, qual è quello degli *Animal studies*, che potrebbe benissimo diventare, come lo è già spesso stato, prospettiva di studio per tanti autori qui presenti, dal Leopardi delle *Operette* a Buzzati a Calvino, ma, integrando i nomi che qui vengono presentati, si potrebbe senz'altro suggerire quello di Anna Maria Ortese, della quale sarà opportuno almeno ricordare la raccolta di saggi, curata recentemente da Angela Borghese, *Le piccole persone*⁶²⁸; ma il nome della Ortese richiama inevitabilmente quello di Ceronetti⁶²⁹, con il quale la scrittrice condividerà l'interesse per gli animali. Ancora, uno degli scrittori di racconti più interessanti del nostro Novecento,

⁶²⁸ Anna Maria Ortese, *Le piccole persone. In difesa degli animali e altri scritti*, Adelphi, Milano 2016. Ma si vedano anche Justyna Hanna Orzel, Hanna Serkowska, *La veggenza (ecologica) e l'utopia ne Le piccole persone ovvero sulla zoopoetica ortesiana*, in *Italianistica*, XLIX, 3, 2020, pp. 25-39 e, ancora, Scaffai, *Letteratura e ecologia cit.*, pp. 208-211.

⁶²⁹ Michele Felice, *Guido Ceronetti alle Termopili dell'ambientalismo*, in *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*, Atti del XXII Convegno Internazionale della MOD, 17-19 giugno 2021, a cura di Elisabetta Mondello, Giorgio Nisini, Monica Venturini, Tomo II, Edizioni ETS, Pisa 2023, pp. 119-127.

Primo Levi⁶³⁰. Allo stesso tempo, si è evitato, per le stesse ragioni, un altro campo affine al nostro, quello degli scenari apocalittici, spesso calati in una dimensione ambientale devastata che tanto avrebbe da raccontare: sempre qui, si pensi al Nievo della *Storia filosofica dei secoli futuri* o alle *Bestie* di Tozzi o, ancora, al *Pianeta irritabile* di Volponi, altro cavallo di battaglia delle letture nostrane in senso apocalittico-ecologico.

Al di là di questa breve parentesi metodologica, sarà opportuno tornare a quanto stavamo dicendo e seguire con il quadro storico, soprattutto per capire i cambiamenti che avvengono e, di conseguenza, anche la struttura del presente lavoro. Riprendendo dunque il filo del discorso sul secondo conflitto mondiale possiamo arrivare a una delle ragioni questo *environmental turn*, a questo interesse, sempre crescente, per le questioni ecologiche: la bomba atomica, estremo inferiore significativo di un segmento che potrebbe chiudersi con quell' 'inverno nucleare' – ma al contempo inverno umano – di cui Moravia si fece attento cronista⁶³¹ e che, quasi profeticamente, sarebbe stato sigillato dal disastro di Chernobyl. All'indomani dell'agosto del '45, le esplosioni delle atomiche su Hiroshima e Nagasaki diventano uno dei pungoli più efficaci e utili a solleticare le coscienze dell'opinione pubblica e, soprattutto, delle compagini governative e istituzionali circa la tematica ecologica⁶³².

Ma la fine di una guerra comporta sempre una ripresa, un benessere venturo palpabile e, parola non casuale, una *ricostruzione*. Accanto all'esplosione demografica, anche le città esplodono, allargandosi a dismisura nelle proprie periferie e risignificando l'originale natura urbanistica. Questo accade in tutta Europa, senza dubbio, ma in Italia assume connotati che non sfuggiranno allo sguardo di scrittori e scrittrici dell'epoca, nelle cui opere si riflettono le contraddizioni di un inurbamento selvaggio e di una espansione incontrollata, con tutte le conseguenze, innanzitutto ecologiche, che questi fenomeni si portano dietro.

⁶³⁰ Si rimanda al già citato Scaffai, *Racconti* cit., pp. 49-152. Qui, nella sezione più nutrita dell'antologia, *Gli animali ci riguardano. Empatia e straniamento*, lo studioso fornisce un'ampia selezione di scrittori, italiani e non, in cui il mondo degli animali è al centro della narrazione o soggetto esclusivo di essa. Ma si vedano anche, nella parte introduttiva del libro stesso, le pp. XIX-XXI.

⁶³¹ Alberto Moravia, *L'inverno nucleare*, Bompiani, Milano 2022.

⁶³² John R. McNeill, *Qualcosa di nuovo sotto il sole. Storia dell'ambiente nel XX secolo*, Einaudi, Torino 2020, in particolare p. 429.

A ben vedere, in realtà, il cambio di direzione nella formazione delle città italiane è di qualche anno precedente alla fine del secondo conflitto mondiale e risale al 1942, quando, il 17 agosto, Vittorio Emanuele III firma una legge che

accoglie, rende anzi addirittura obbligatori, i principi fondamentali dell'urbanistica moderna come si sono venuti consolidando da Tony Garnier in poi, e che costituisce ancora adesso il corpo fondamentale della legislazione urbanistica nel nostro paese: varie modifiche e integrazioni successive – le leggi sbrigativamente note come 167, 765, 865, 10 ecc. – non ne hanno infatti intaccata l'originaria struttura.⁶³³

Si tratta dell'inizio di un cambiamento che troverà il proprio catalizzatore nel Piano Marshall, di qualche anno successivo, e che porterà alla genesi di quelle periferie che Pasolini – in ottima compagnia, bisogna dirlo – avrebbe tanto amabilmente descritto. La città italiana in via di ricostruzione, tuttavia, veniva pur sempre dall'immagine delle macerie che la guerra aveva lasciato e cui abbiamo già fatto riferimento parlando de *La casa in collina*, che, ci si ricordi, esce nel '49, preceduta da prove significative come *Uomini e no* di Vittorini e *Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto⁶³⁴, entrambe ambientate nel

⁶³³ Marco Romano, *L'urbanistica in Italia nel periodo dello sviluppo 1942-1980*, Marsilio, Venezia 1991, p. 23.

⁶³⁴ Curiosamente, informa Alfano, «è stato osservato che si tratta di un romanzo della distanza, realizzato dopo la notizia del bombardamento di Treviso, la città natale, ma senza alcuna nozione precisa intorno allo stato della città e alla condizione in cui versavano gli abitanti. Berto si sforza di immaginare che cosa sia successo nella sua città, finendo col realizzare una potente immagine di che cosa sia la vita dopo il bombardamento», per cui vedi Alfano, *Ciò che ritorna* cit., p. 110, ma fino a p. 113. Si veda inoltre Domenico Scarpa, *Un volontario sincero*, prefazione a Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso*, UTET, Torino 2007. Approfittiamo qui per ricordare, sempre di Berto, il noto romanzo *Oh, Serafina!* (1973). Il testo, recentemente ripubblicato per Neri Pozza, reca l'eloquente sottotitolo «fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore» e narra la storia di Augusto Secondo Valle, erede di una fabbrica di bottoni, che tuttavia ha una infinita passione per l'ecologia e per la salvaguardia dell'ambiente, che mette al primo posto. Forse, ancora più celebre del libro è il film (1976), girato da Alberto Lattuada su sceneggiatura dello stesso Berto e che vede come attori principali Renato Pozzetto e Dalila Di Lazzaro. Scrive Bruno Arpaia, nella *Postfazione* alla recente edizione: «In quegli anni immediatamente successivi al miracolo economico, il romanzo dello scrittore di Mogliano Veneto non era certo il primo a raccontare la fabbrica, la nuova Italia definitivamente diventata a pieno titolo una nazione industriale, ma Berto fu certamente il primo autore a farlo in un tono

Nord della Penisola. Accanto a queste ben visibili tracce, spesso, nelle stesse opere e negli stessi autori, si offre la rappresentazione dei quartieri popolari, come gli esiti ben noti di Pratolini, con il suo *Quartiere* (1943) e, soprattutto, le sue *Cronache di poveri amanti*, uscito poco dopo il romanzo di Berto, che sarebbe stato reso ancora più celebre dalla trasposizione fattane da Lizzani nel 1954⁶³⁵. Ancora più a sud, non dissimile dalla Via del Corno pratoliniana era la Spaccanapoli del «novelliere dell'Interregno»⁶³⁶ Domenico Rea e di Carlo Bernari, alla quale il primo dedica il romanzo omonimo⁶³⁷, e il secondo *Speranzella*, pubblicato nel 1949.

Ma sono tempi, questi del neorealismo, nei quali la letteratura ha la propria sponda privilegiata di dialogo artistico nel cinema coevo, come abbiamo anticipando citando la trasposizione del romanzo di Pratolini, che di certo non è solo: si pensi, volendo tornare agli anni di *Ossessione*, che abbiamo già avuto occasione di citare, la Roma che fa da

favolistico e quasi sognante, quasi a volersi definitivamente sottrarre all'etichetta di «neorealista» che gli avevano suo malgrado affibbiato dopo i libri pubblicati nell'immediato dopoguerra. Ma soprattutto, *Oh, Serafina!* fu il primo romanzo a sottolineare la devastazione dell'ambiente derivante dall'industrializzazione, un anno dopo la pubblicazione del famoso *Rapporto sui limiti dello sviluppo* del Club di Roma e nell'immediata vigilia della prima crisi petrolifera e delle domeniche di austerità». Ma, è importante sottolinearlo, quello di Augusto Secondo è un ecologismo 'al di qua', che non coglie le istanze della modernità per cambiarle e proiettarle al futuro, ma diventa una sorta di involontario *laudator temporis acti* della natura, per cui, continua Arpaia, «il suo è un ecologismo «conservatore», nasce dal sogno del ritorno a un'origine edenica e incontaminata, a un'etica precapitalistica o comunque non dominata dal profitto a tutti i costi, a un prima mitico (e quasi mistico) di cui san Francesco è il simbolo evidente». Entrambe le citazioni sono tratte da Bruno Arpaia, *Postfazione*, in Giuseppe Berto, *Oh, Serafina!*, Neri Pozza, Milano 2023.

⁶³⁵ Lizzani, come del resto altri registi del neorealismo, potrebbe occupare un posto a parte in questo lavoro, cui, ovviamente, non solo *Cronache di poveri amanti* è correlato: basti pensare a *Esterina*, del 1959 o, ancora più importante per il nostro discorso, *La vita agra* (1964), tratto dall'omonimo romanzo di Bianciardi. Sul regista, della cui opera si è detto che «può essere vista come l'autobiografia di una nazione», si veda Carlo Lizzani, *Cinema, storia e storia del cinema*, a cura di G. De Santi e B. Valli, Liguori Editore, Napoli 2007, cit. a p. 40.

⁶³⁶ Così ebbe a definirlo Carlo Muscetta in *Id.*, *Realismo neorealismo controrealismo*, Milano 1976, pp. 327-332.

⁶³⁷ Domenico Rea, *Spaccanapoli*, Bompiani, Milano 2021. Ma lo scrittore partenopeo continuerà anche dopo a mantenere certe ambientazioni e certi soggetti: si pensi a *Ninfa Plebea*, del 1992.

sfondo alle vicende di Pricò in *I bambini ci guardano*⁶³⁸ di Vittorio De Sica; per non parlare delle ben note regie di Rossellini.

Insomma, è in questo clima, tra gli ultimi anni della seconda guerra mondiale, cui parte integrante è la fase resistenziale, e la ricostruzione del Paese, che prendono forma le vite di personaggi noti come la Rina del calviniano *Sentiero dei nidi di ragno* e i *Ragazzi di vita* di Pasolini, per nominare i due autori che a breve andremo a trattare.

Chiudiamo qui questa breve parentesi storica con alcune ulteriori indicazioni e lo facciamo guardando innanzitutto a un evento cruciale per questa, cui, pur indirettamente, abbiamo accennato. Figlio diretto del Piano Marshall sarà, in Italia, a partire dal 1949 e fino al 1963, il Piano INA-Casa. Presentato l'anno precedente alla sua approvazione in Parlamento da Fanfani, all'epoca ministro del Lavoro e della Previdenza sociale del Governo De Gasperi, che vedeva quest'ultimo alla quarta volta come Presidente del Consiglio, si trattava in buona sostanza del piano di ricostruzione di un'Italia distrutta volto a soddisfare innanzitutto il problema abitativo, ma non senza, al contempo, guardare al problema lavorativo⁶³⁹. Le contraddizioni di quanto abbiamo detto finora, ad ogni modo, non sarebbero tarde ad emergere, soprattutto nella sensibilità di alcuni scrittori e registi – è difficile spezzare, in questi anni, il dialogo tra le due forme d'arte, soprattutto se si pensa al fatto che, probabilmente, ci troviamo, nel trentennio che va dagli anni Quaranta agli anni Settanta, di fronte all'acme del cinema italiano –, per cui, da una parte

⁶³⁸ *I bambini ci guardano* è un film di Vittorio De Sica (Scalera Film, Invicta Film, ITA, 1943, B/N) con Luciano De Ambrosis, Emilio Cigoli, Isa Pola, Adriano Rimoldi, Giovanna Cigoli.

⁶³⁹ Sull'argomento si veda l'omonima voce, cui si rimanda anche per la bibliografia relativa al tema, curata da Paola Di Biagi per il dizionario del Contributo italiano alla storia del Pensiero – Tecnica, Treccani, 2013, disponibile al seguente link: [https://www.treccani.it/enciclopedia/il-piano-ina-casa-1949-1963_\(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/il-piano-ina-casa-1949-1963_(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Tecnica)/) Ma si veda anche *Ead., Quartieri e città nell'Italia degli anni Cinquanta. Il piano Ina Casa 1949-1963*, Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, tome 115, n°2. 2003. Politiche scientifiche e strategie d'impresa nella ricostruzione. Un confronto Francia-Italia. Police et contrôle du territoire dans les villes capitales (XVIIe-XIXe siècle) pp. 511-524 e Alice Sotgia, *Un modello per la città pubblica: il piano INA Casa e l'idea di quartiere*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica", 1/2006, pp. 214-218.

metteremo un'opera come *La vita agra* di Luciano Bianciardi e, dall'altra, un film simbolo di quella speculazione edilizia tanto denunciata che è *Le mani sulla città*⁶⁴⁰.

Testimonianza chiave dello sviluppo della città in questo senso è sicuramente Giovanni Testori, la cui prima fase artistica – letteraria e teatrale (si pensi alla *Maria Brasca* e all'*Arialdà*, entrambe del '60), s'intende – sarà impegnata, con un'operazione analoga a quella, che vedremo più approfonditamente, di Pasolini, a rappresentare il difficile contesto delle periferie dell'hinterland milanese; a differenza dell'autore romano, tuttavia, che rivolge il proprio sguardo a questioni di carattere più politico-sociale, i personaggi di Testori sono indagati in profondità, con una introspezione e, spesso, un senso di colpa e un senso del bene e del male totalmente estranei ai 'ragazzi di vita'. Nascono così opere celebri come quelle che vanno a comporre i *Segreti di Milano*: su tutti, i racconti de *Il ponte della Ghisolfà*; pubblicato nel 1958, contiene anche prove precedenti che rivelano già il carattere di analisi introspettiva che sarà poi tipico del materiale umano che popola le opere dello scrittore, come il brano che apre la raccolta, *Il dio di Roserio*, già edito nel 1954 e composto, a detta dell'autore, nel 1951 e spesso salutato come una delle cose migliori dell'autore lombardo⁶⁴¹. Ma volgendo lo sguardo, ad esempio, al racconto eponimo, troviamo anche ulteriori fenomeni, peculiari soprattutto delle grandi città del nord, come quello dei migranti provenienti dall'Italia meridionale: è la drammatica quanto comunissima storia di Enrica – raccontata dalla parte di lei –, giovane insoddisfatta e vittima di «una vita misera e senza luce»⁶⁴² condotta accanto a un marito, emigrato dalla Sicilia, che non la ama e la tradisce «di continuo, quasi per sistema»⁶⁴³, insistendo tuttavia, in nome di «una gelosia basata più su un principio che su una necessità, ma continua e furiosa»⁶⁴⁴, a esercitare il proprio potere e i propri diritti sulla donna, che finisce per essere intrappolata dalla passione nata per il cognato. Ma altrettanto interessante per il nostro discorso è *Il Fabbricone* (1961), che già dal titolo richiama alla

⁶⁴⁰ *Le mani sulla città* è un film di Francesco Rosi (Galatea Film, ITA, 1963, B/N) con Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti, Carlo Fermariello.

⁶⁴¹ Del «testo di maggior espressione e riuscita» di Testori parla Bruno Pischetta, «*Il dio di Roserio* è nervoso», in *Belfagor*, 30 novembre 1998, vol. 53, no. 6, p. 707. Per Varini, invece, si tratta di «un libro su cui il tempo non riesce a posare la sua patina (invecchia senza diventare opaco)», in Diego Varini, *La cattedrale offesa. Moravia Ottieri Testori*, Edizioni Medusa, Milano 2014, p. 177.

⁶⁴² Giovanni Testori, *Il ponte della Ghisolfà*, Feltrinelli, Milano 2021, p. 249.

⁶⁴³ Ivi, p. 255.

⁶⁴⁴ Ivi, p. 248.

mente la realtà dei palazzi di periferia. È la storia d'amore tra Rina e Carlo, osteggiata, per motivazioni politiche, dalle rispettive famiglie, che vivono entrambe nella condizione misera che vivevano i periferici negli anni '50. Qui, ma in fondo in tutti i *Segreti di Milano*, in uno scenario figlio delle rappresentazioni di fine Ottocento e di inizio secolo appannaggio degli scapigliati⁶⁴⁵, «la periferia non è più il limite della città, ma uno spazio infinito senza centro: una dimensione instabile e incerta, in continua crescita. È un sistema urbano senza identità, in quanto è stato realizzato annullando le identità delle antiche comunità rurali senza crearne di nuove, perché non è stato capace di creare comunità»⁶⁴⁶. La ricerca urbana e periferica di Testori continuerà, con punte di pessimismo sempre più esasperato, fino alla fine della propria vita, raggiungendo esiti che nulla lasciano alla pietà e al dubbio che, in qualche modo, avevano assalito i personaggi degli anni '50 e '60, come è il caso della Milano apocalittica degli *Angeli dello sterminio* del 1992, moderni messaggeri di un mondo la cui fine si preannuncia inevitabile. Anticipato sul «Corriere della Sera» del 3 giugno dello stesso anno (si tratta della prima parte del quarto e ultimo capitolo), fa il paio con l'intervento, dello stesso autore e sulla stessa testata (nell'edizione del 1° aprile), *Capitale sbagliata. I dolori di Milano*, che apre un dibattito svoltosi in seguito alla proposta di Cossiga di nominare il capoluogo lombardo “capitale”, insieme a Roma. Qui Testori traccia un ritratto impietoso dell'Italia⁶⁴⁷, cui non sfugge la critica a Milano, la quale «Milano è alle corde; e lo è tanto da non meritare un'ulteriore caduta nel pantano chiamandola, fosse pure per un sol giorno, a prendere il posto di capitale»⁶⁴⁸, anche perché, a differenza di Roma, «non ha mai pensato di essere eterna»⁶⁴⁹.

⁶⁴⁵ Sull'argomento, Diego Varini, *Testori alla periferia del romanzo. Appunti su Il Fabbricone*, in Studi e problemi di critica testuale, 96, 1, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2018, pp. 247-262. Ma si veda anche l'approccio comparativo di Sergio Sollima, *Rappresentazioni della periferia in Giovanni Testori, Pier Paolo Pasolini, Elena Ferrante*, in SinestesiaOnline, a. XII, n. 38, 2023.

⁶⁴⁶ Luigi Cepparrone, *La comédie humaine della periferia milanese: I segreti di Milano di Giovanni Testori*, in Studium, 1, 114, gen./feb. 2018, p. 114.

⁶⁴⁷ Corriere della Sera, 1° aprile 1992: «Il nostro Paese, a dirlo con tenerezza, è marcio; e, tutta-via, non nella misura in cui lo sono i suoi governanti; un Paese, che se tenta di adeguarsi al modello fornito da loro, è perché quei governanti, con tutti i mezzi di infezione e di diffusione di cui dispongono, hanno cercato di trasformare il loro metro particolare in modello generale. In questo, festosamente e orrendamente bravi, essi ce l'han fatta: anzi, questo, è forse la loro unica e vera riuscita».

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

Speculazione edilizia, macerie, rifiuti⁶⁵⁰, inquinamento: come si può notare dalle parole-chiave di questo capitolo, l'ecologia è anche una questione urbana e, anzi, guardando all'oggi bisognerebbe dire soprattutto: non è un caso se la disciplina dell'ecologia urbana, con questo nome apparentemente ossimorico, sia giunta a un livello di studio piuttosto significativo⁶⁵¹. Gabriella Corona, nel già citato *Breve storia dell'ambiente in Italia*, pone la questione in termini chiari:

La fase di eccezionale industrializzazione si è venuta intrecciando con l'aumento dell'urbanizzazione, con l'espansione delle infrastrutture igienico-sanitarie e dei trasporti, con l'elettrificazione. Città e industrie hanno incorporato ed espulso quantità crescenti di natura sia sotto forma di acqua, suolo ed energia sia di emissioni e rifiuti, modificando profondamente gli equilibri ecosistemici di ampie porzioni di territorio. Il settore industriale consumava la quota maggiore di energia, raggiungendo il massimo nel 1965 con il 49,2 per cento per scendere prima leggermente e poi in maniera più significativa dopo gli anni Ottanta. [...]

Si vengono costituendo o rafforzando quelle aree urbano-industriali che per molti decenni – alcune ancora oggi – eserciteranno un impatto fortemente distruttivo per gli equilibri ambientali: da Sesto San Giovanni a Mestre-Marghera, da Piombino a Terni, da Bagnoli a Manfredonia, da Brindisi e Taranto, da Augusta-Priolo e Gela a Porto Torres.⁶⁵²

Dopo aver delineato i presupposti storici, politici, sociali e, in qualche modo, anche culturali che sono alla base del discorso che andremo ad affrontare e dopo aver cercato di delineare i punti di rottura – sarebbe meglio dire di svolta – rispetto a quanto abbiamo visto finora, varrà la pena dare uno sguardo a ciò che vive attorno agli autori e ai testi che

⁶⁵⁰ Sulla rappresentazione dei rifiuti e sulla loro capacità di generare, nella rappresentazione letteraria, straniamento, si veda Scaffai, *Ecologia e letteratura* cit., pp. 139-166, che mette in gioco, tra gli italiani, il Calvino delle *Città invisibili* e il Saviano di *Gomorra*.

⁶⁵¹ I contributi sul tema sono già piuttosto numerosi, per cui mi limito a segnalare *Understanding Urban Ecology. An Interdisciplinary Systems Approach*, edited by M. H. P. Hall, S. B. Balogh, Springer Nature, Berlin 2019; Richard T. T. Forman, *Urban Ecology. Science of cities*, Cambridge University Press, New York 2014; Kevin J. Gaston, *Urban Ecology*, Cambridge University Press, New York 2010.

⁶⁵² Corona, *Breve storia* cit., pp. 57-58.

ci attendono – Pasolini, Calvino, Volponi, abbiamo detto – e che contribuisce a fornire una dimensione di quanto avviene in quegli anni, soprattutto se guardiamo a coloro che all'ecologia si sono affacciati con costanza, spesso rendendo questo tema punto cardine della propria poetica. Per farlo, riprendiamo in mano uno dei testi chiave che sono alla base di questo lavoro, *Letteratura e ecologia* di Scaffai, che, in apertura della sezione dedicata ad alcuni autori 'ecologicamente' rilevanti, scrive:

La parola "ecologia" può avere tre significati fondamentali. Il primo, quello originale, definisce la branca della biologia che studia le relazioni tra gli organismi viventi e l'ambiente; il secondo si riferisce all'insieme delle attività che incidono sull'ambiente e che, in una prospettiva ecologica, dovrebbero essere svolte con la preoccupazione per la loro sostenibilità; il terzo riguarda il rischio ambientale. A queste accezioni abbiamo fatto corrispondere altrettante forme di relazione tra ecologia e letteratura, ciascuna delle quali sviluppa uno dei tre significati trasformandolo in una situazione narrabile o rappresentabile: la relazione che i protagonisti di un'opera letteraria stabiliscono con l'ambiente in cui agiscono; la trasformazione dell'ambiente attraverso le attività dell'uomo; la rappresentazione dei rischi a cui va incontro l'ambiente (come il riscaldamento globale, o l'esaurimento delle risorse). Da queste tre forme, derivano a loro volta tre linee tematiche che percorrono la letteratura italiana, dal secondo Novecento in poi: il tema dell'io di fronte alla natura, tra desiderio di sintonia e separazione; quello della trasformazione del paesaggio, raccontato in particolare nella cosiddetta letteratura industriale e che riguarda, in vario modo, autori come Calvino, Pasolini, Ottieri; il tema distopico o apocalittico, che si rinnova in epoca contemporanea per la coscienza del rischio ambientale e per l'urgenza dello stato di crisi che ha attraversato il secolo. Si pensi a Volponi (che peraltro dialoga con il Leopardi delle *Operette*) e a Morselli, fino ai casi recenti di Zanotti, Pugno, Doninelli.⁶⁵³

In un discorso come questo che stiamo facendo bypassare Zanzotto è impossibile. Lo abbiamo già visto, rievocandolo attraverso il corregionale Buzzati, in veste di acuto lettore di 'luoghi e paesaggi' e facendosi dunque altrettanto acutamente interprete della natura. Come sarà intuibile, Zanzotto non rientra nel nostro discorso per una motivazione

⁶⁵³ Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., p. 183.

metodologica che è alla base di questo lavoro, per il quale è stata operata una selezione innanzitutto di forme, nel nostro caso specifico il romanzo o il racconto lungo, con poche, rarissime e motivate eccezioni. Al di là di questo, l'opera di Zanzotto è certamente tra le più significative e ineludibili letture che si possano affrontare circa il nostro tema: il suo percorso poetico testimonia una fedeltà pressoché unica nel panorama letterario della Penisola alla tematica ambientale, ecologica, paesaggistica, che informa l'opera non solo in versi, ma anche l'operato civile e politico della scrittura saggistica, il cui esempio più importante sono sicuramente i suoi *Luoghi e paesaggi*, di cui abbiamo avuto modo di parlare già a proposito di Buzzati nel capitolo precedente. La pervasività dell'elemento naturale e l'attenzione per il mondo degradato della campagna e dei contesti scarsamente antropizzati sono centrali nell'opera del poeta: così,

dando voce al senso di colpa, anzi al rimorso legato alla perdita della dimora simbolica – la memoria millenaria del paesaggio – Zanzotto assegna alla letteratura e all'arte una funzione paradossale: diventare un luogo più umano dello stesso spazio concreto. Invertendo il ruolo tra il referente e la sua rappresentazione, Zanzotto vede nella poesia la nostra vera *Umwelt*; ma l'espressione di quest'«insediamento autenticamente “umano”» non potrà essere affidata all'imitazione di una realtà naturale che è ormai solo miraggio e fantascienza. Per rendere quest'inversione e garantire una funzione ecologica alla poesia, è necessario che l'espressione sia straniata e altrettanto paradossale. Di qui anche una delle ragioni alla base dell'oltranza stilistica e verbale della poesia zanzottiana; le tracce allusive di un passato armonico (la tradizione incarnata dalla forma, dai riferimenti a Petrarca o a Casa) sono un tentativo di esorcismo verbale di fronte a un'apocalisse culturale che è anche un'apocalisse ecologica.⁶⁵⁴

Lo straniamento dell'Io di fronte al paesaggio, la relazione orizzontale tra l'individuo e l'ambiente che lo circonda e la costante denuncia (in particolare a partire dagli anni Sessanta, sia in versi, sia in prosa) delle condizioni dell'ambiente e degli ulteriori rischi

⁶⁵⁴ Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 179-180.

che quest'ultimo corre, fanno sì che l'opera zanzottiana non sia mera contemplazione e stanca riproposizione di moduli arcadico bucolici, bensì momento forte di una coscienza ecologica che non esiteremmo – non solo per questioni cronologiche, ma soprattutto per lo spirito che la informa – a definire moderna.

Al nome di Zanzotto fa eco senza ombra di dubbio quello di Mario Rigoni Stern, il quale, nonostante una enorme distanza di generi prediletti, condivide col primo non solo una corrispondenza anagrafica, ma anche e soprattutto, essendo conterraneo del poeta, tutti quei 'luoghi e paesaggi' da egli chiamati in causa⁶⁵⁵. Anche in questo caso, l'adesione alle istanze della natura permette di giungere a esiti importantissimi, da *Uomini, boschi e api* del 1980, dove la prospettiva antiantropocentrica e quella straniante si fondono per fornire un'interpretazione del titolo – e, di conseguenza, delle prose ivi presenti – in orizzontale e non più seguendo una gerarchia di importanza e maggiori o minori diritti all'esistenza e alla convivenza con l'altro e col diverso; per finire a *Stagioni*, del 2006, dove stavolta è il tempo, con i suoi eventi che vanno oltre il breve spazio delle vite individuali, a ridimensionare l'uomo, per riportarlo a essere uno tra gli altri; passando, infine, per *Arboreto salvatico* (1991), strumento utile per riassorbire la scarsa preoccupazione degli uomini per i problemi degli alberi. Rientra anch'egli così nell'amplessimo ventaglio – potenzialmente infinito – di autori che, apertamente o meno, si prestano ad una lettura ecologica delle proprie opere.

⁶⁵⁵ Per un primo accostamento tra i due si rimanda al testo della lectio tenuta dallo studioso il 18 settembre 2021 a Venezia in occasione della cerimonia finale dell'XI edizione del premio Rigoni Stern, ripubblicato da «Le parole e le cose²» e disponibile online al seguente link: <https://www.leparoleelecose.it/?p=42698>. Ma, in relazione all'autore de *Il sergente nella neve*, si veda soprattutto *Id.*, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 184-188.

Declinazioni dell'ecologia in Pier Paolo Pasolini

1) Brevi note su Pasolini ecologista

Nota Gian Luca Picconi che «Pasolini comincia a impiegare il termine ecologia solo a ridosso della recensione a Alfredo Todisco, *Breviario di ecologia*, contenuta in *Descrizioni di descrizioni* e risalente al dicembre 1974»⁶⁵⁶: guardando alla cronologia dell'autore, si tratta di una conquista tarda, soprattutto considerando che, in prospettiva, lo scrittore sarebbe morto pochi mesi dopo.

Un testo classico che si suole richiamare parlando dell'idea di ecologia in Pasolini è il celebre *Articolo delle lucciole*⁶⁵⁷. Pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» col titolo *Il vuoto di potere in Italia*, si tratta della «rappresentazione più memorabile scelta da Pasolini per illustrare gli effetti della mutazione sociale»⁶⁵⁸, in cui le lucciole diventano «metafora (o sineddoche: la parte per il tutto rappresentato da quel mondo, quell'ambiente preindustriale)»⁶⁵⁹: la velata epanortosi qui proposta da Scaffai è indicativa della maniera nella quale bisognerebbe intendere tutta l'ecologia pasoliniana, cioè come parte di un cambiamento totale del mondo che si offre agli occhi dello scrittore. E questo cambiamento è fatto innanzitutto di perdite: da quelle personali, come la necessaria fuga dagli ambienti naturali del Friuli⁶⁶⁰, a quelle storiche, come la vittoria del capitalismo e il conseguente venir meno, a vantaggio dell'omologazione, di una società autentica, riscontrabile ormai solo nella vita delle borgate.

Con l'autore bolognese ci troviamo di fronte a quella che Serenella Iovino ha definito una «ecologia della differenza»:

⁶⁵⁶ Gian Luca Picconi, *Socializzare Cristo* cit., p. 131; la recensione cui lo studioso fa riferimento è presente in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Mondadori, Milano 2008, pp. 1280-1284.

⁶⁵⁷ Confluito negli *Scritti corsari*, l'articolo è ora presente in SPS, pp. 404-411.

⁶⁵⁸ Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., p. 192.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁶⁰ Già da qui, tuttavia Pasolini «intravede la corruzione già tra le primule e i temporali che circondano i fiumi attorno a Casarsa o tra le foci dell'alto Adriatico», come nota Giorgio Nisini, *Paesaggi friulani e periferie romane nella narrativa di Pier Paolo Pasolini*, in Pasolini e le periferie del mondo, a cura di P. Martino e C. Verbaro, Edizioni ETS, Pisa 2016, p. 74.

L'idea che fin qui si è andata rafforzando è che l'ecologia letteraria è, in senso culturale, un'ecologia della differenza. Ciò significa che essa cerca, attraverso i testi letterari, di fare emergere le diversità come essenziali alla vita del tutto; di costruire una cultura che sia aperta, non chiusa in sé stessa; di proporsi come alternativa ai paesaggi "monoculturali", non tanto però nel senso del multiculturalismo, quanto piuttosto di un'etica della cultura che sia ricerca e costruzione condivisa di valori. Nelle opere fin qui esaminate questa differenza è stata declinata in varie forme: di genere, di specie, di visioni della realtà. Con Pier Paolo Pasolini (1922-1975), il discorso si approfondisce e si estende al piano culturale, politico, estetico. Sono pochi, infatti, gli autori in cui la differenza è una "forma dello sguardo", e in cui la cultura stessa è, in sé, un'educazione a questo vedere inclusivo.⁶⁶¹

A partire da queste brevi considerazioni iniziali, sarà opportuno affrontare la questione partendo dal fenomeno più vistoso della narrativa pasoliniana degli anni '50, quella rappresentazione delle periferie che permettono di «conoscere per analogia»⁶⁶².

2) Una geografia violenta. La Roma periferica dei 'ragazzi di vita'

⁶⁶¹ Iovino, *Ecologia letteraria* cit., p. 103.

⁶⁶² Daniela Carmosino, *Conoscere per analogia: Pasolini e la categoria del periferico*, in Pasolini e le periferie cit., pp. 115-125: «Non tener conto del gradiente letterario, metaforico o allegorico delle immagini pasoliniane, presupponendone la riproduzione omeostatica, nella convinzione di doverne sempre fornire una lettura in chiave sociologica, significa privare tali immagini della loro preziosa polisemia: semplificando e appiattendolo sulla sola dimensione socio-politica l'infinitamente più complessa rappresentazione critica che, della società, Pasolini può offrirci. La costruzione retorica del testo pasoliniano raggiunge, infatti, una densità semantica che riproduce echi e rimandi, associazioni di tipo psicologico, artistico, storico; e poi: improvvise aperture sull'universale, trasfigurazioni in chiave mitico-simbolica, infine, un inquadramento dei dati reali entro più ampie categorie concettuali», ivi, p. 115.

«La geografia, in Pasolini, è sempre anche allo stesso momento antropologia»⁶⁶³. Partiremo da questa breve affermazione, peraltro posta come un'incidentale (la frase è chiusa tra parentesi nel testo da cui la stiamo estrapolando), di Raffaello Palumbo Mosca che, in *Roma di carta*, esattamente al centro del libro, mette in risalto la Capitale ripercorsa dalle opere dello scrittore. Lo studioso, parlando del romanzo che aveva in cantiere, riporta uno stralcio di una lettera scritta dall'autore a Livio Garzanti il 15 novembre 1954, nella quale Pasolini enuncia una poetica:

La mia «poetica» narrativa (come Lei ha visto in «Regazzi de vita»⁶⁶⁴) consiste nell'incatenare l'attenzione sui dati immediati. E questo mi è possibile perché questi dati immediati trovano la loro collocazione in una struttura o arco narrativo ideale che coincide poi col contenuto morale del romanzo.

Tale struttura si potrebbe definire con la formula generale: l'arco del dopoguerra a Roma, dal caos pieno di speranze dei primi giorni della liberazione alla reazione del '50-51. È un arco ben preciso che corrisponde col passaggio del protagonista e dei suoi compagni (il Riccetto, Alduccio ecc.) dall'età dell'infanzia alla prima giovinezza: ossia (e qui la coincidenza è perfetta) dall'età eroica e amorale all'età già prosaica e immorale. A rendere «prosaica e immorale» la vita di questi ragazzi (che la guerra fascista ha fatto crescere come selvaggi: analfabeti e delinquenti) è la società che al loro vitalismo reagisce ancora una volta autoritaristicamente: imponendo la sua ideologia morale.

⁶⁶³ Raffaello Palumbo Mosca, *Roma di carta (plus). Guida letteraria della città*, Il Palindromo, Palermo 2022, p. 102.

⁶⁶⁴ Titolo di quello che, nelle intenzioni originarie dell'autore, doveva trattarsi del sesto capitolo del romanzo che avrebbe dovuto chiamarsi *Il Ferrobedò*, titolo riutilizzato poi per nominare l'attuale primo capitolo del romanzo definitivo del '55. *Regazzi de vita* che, italianizzato, diventerà poi il quarto capitolo del romanzo nella sua forma finale e eponimo di tutto il libro, era stato pubblicato sul n. 46 di «Paragone» dell'ottobre 1953 e, successivamente, il 6 novembre 1954, inviato come saggio a Livio Garzanti, che lo apprezza e gli risponde poco dopo (il 13 novembre), chiedendogli ulteriore materiale. Per queste vicende, si veda Pier Paolo Pasolini, *Le lettere*, a cura di A. Giordano e N. Naldini, Garzanti, Milano 2021, pp. 962-963 e 965-969. Il Ferrobedò, lo dirà più avanti nella lettera è «storpiatura romanesca della Società Ferro Beton, di cui c'è, tra Monteverde Vecchio e Monteverde Nuovo, presso la Borgata Donna Olympia (o «i Grattacieli») una grossa fabbrica», per cui vedi *ibid.* D'ora in avanti, tutte le citazioni tratte dalle lettere saranno prese dalla citata edizione e segnalate con *Lettere*, numero di pagina.

Badi che tutto questo resta «prima» del libro: io come narratore non interferisco. Come non denuncio mai direttamente la responsabilità fascista nella costruzione di quei campi di concentramento che sono le borgate romane, o sulla responsabilità attuale del governo che non ne ha risolto il problema. Tutto questo è implicato nella congerie esternamente caotica, internamente ordinata, dei fatti.⁶⁶⁵

Nelle sue linee generali, è tutto già detto in questa in questa lettera, che doveva per forza di cose, a beneficio di Garzanti, al tempo stesso riassumere ciò che non era riassumibile⁶⁶⁶ e fornire per lo meno un pizzico di interpretazione. Lo spazio periferico⁶⁶⁷ è oggetto di indagine di una pratica poetica che non è solo narrativa, ma anche (e forse soprattutto) filmica: le prove letterarie di *Ragazzi di vita* e dei loro *alter ego* più adulti rappresentati in *Una vita violenta* diventano, a distanza di pochi anni, gli stessi ripresi, ad esempio, in *Accattone* (1961)⁶⁶⁸. Il mezzo filmico, peraltro, permette a Pasolini di eludere quella «bête noire de la théorie»⁶⁶⁹, per dirla con Compagnon, che è il realismo e di sporgersi sulla strada dell'onirico, cosa che l'ha reso inclassificabile e difficile da collocare tra i registi di marca neorealista⁶⁷⁰.

⁶⁶⁵ La lettera è citata parzialmente in Palumbo Mosca, *Roma di carta* cit., p. 100. la citazione qui riporta, invece, è tratta da Pasolini, *Le lettere* cit., p. 965-966.

⁶⁶⁶ Così scrive l'autore all'editore milanese: «è impossibile riassumere decentemente la trama, poiché una trama nel senso convenzionale non c'è», *ibid.*

⁶⁶⁷ Sull'evoluzione urbanistica di Roma tra l'occupazione napoleonica degli inizi del XIX secolo e la seconda metà del secolo successivo, Italo Insolera, Paolo Berdini, *Roma moderna. Due secoli di storia urbanistica*, Einaudi, Torino 2024.

⁶⁶⁸ Sull'argomento si veda Sandra Drugo, *Pasolini osservatore del paesaggio ambientale e umano*, in «Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani», a cura di M. Spunta e S. Ross, Franco Cesati Editore, Firenze 2022, pp. 95-106.

⁶⁶⁹ Antonie Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Éditions du Seuil, Paris 2014, p. 199 (ed. digitale). Si veda anche in edizione italiana *Id.*, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. di M. Guerra, Einaudi, Torino 2000.

⁶⁷⁰ «Questa storia [*Accattone*] è narrata con una scrittura grezza e nervosa: la vita del malandrino Accattone è una piccola epopea di periferia, lui è un Cristo che si avvia inconsciamente (non ascolta le premonizioni) al martirio. [...] Il suo linguaggio tende sempre all'astrazione, anche quando adotta movenze realistiche (in *Accattone*, ma più ancora in *Mamma Roma*, 1962, storia di un disperato amore materno, di nuovo in un ambiente sottoproletario). Non suggerisce, urla. V'è non poco manierismo, nelle sue immagini, nel contrastato bianco e nero agli inizi e poi nel colore sempre troppo carico, iperespressivo» in Fernaldo Di

Per tornare al romanzo come oggi lo conosciamo, la dimensione spaziale della periferia, con tutte le sue caratteristiche estetiche, è presente fin da subito: «Da Monteverde Vecchio ai Granatieri la strada è corta: basta passare il Prato, e tagliare tra le palazzine in costruzione intorno al viale dei Quattro Venti: valanghe d'immondezza, case non ancora finite e già in rovina, grandi sterri fangosi, scarpate piene di zozzeria»⁶⁷¹. Sono sufficienti queste poche righe, ancorate a una referenzialità di prim'ordine in quanto funzionale alla poetica pasoliniana, fortemente realista come abbiamo detto, a dare un'idea dell'ambiente in cui ci troviamo e nel quale si muovono i personaggi. Nella Roma «cinta dalle borgate»⁶⁷² è tutto già predisposto per un'accoglienza infernale, un preludio a un'apocalissi priva di spettacolo e, proprio perciò, più subdola e meno riconoscibile, ma non per questo meno vera:

Dietro il Parco Paolino e la facciata d'oro di San Paolo il Tevere scorreva al di là di un grande argine pieno di cartelloni: e era vuoto, senza stabilimenti, senza barche, senza bagnanti, e a destra era tutto irto di gru, antenne e ciminiere, col gasometro enorme contro il cielo, e tutto il quartiere di Monteverde, all'orizzonte, sopra le scarpate putride e bruciate, con le sue vecchie villette come piccole scatole svanite nella luce. Proprio lì sotto c'erano i piloni di un ponte non costruito con intorno l'acqua sporca che formava dei mulinelli; la riva verso San Paolo era piena di canneti e di fratte. Il Ricetto e Marcello vi scesero in mezzo di corsa e arrivarono sotto il primo pilone, sull'acqua. Ma il bagno se lo fecero più a mare, un mezzo chilometro più in giù, dove il Tevere cominciava una lunga curva.⁶⁷³

Giammatteo, *Storia del cinema*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 443-444. Sul cinema neorealista, oltre alle varie sezioni ad esso dedicate nelle storie del cinema, si vedano Michele Guerra (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015; Antonio Vitti (a cura di), *Ripensare il neorealismo. Cinema, letteratura, mondo*, Metauro Edizioni, Pesaro 2008; Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economia, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari, 2009; Paolo Noto, Francesco Pitassio, *Il cinema neorealista*, Archetipo Libri, Bologna 2012.

⁶⁷¹ Pier Paolo Pasolini, *Ragazzi di vita*, in *Id., I grandi romanzi*, Garzanti, Milano 2021, pp. 9-10. Da questa edizione saranno tratte le citazioni dei testi, che, di volta in volta, saranno segnate col nome dell'opera siglato e il numero di pagina del volume, per cui *Ragazzi di vita* = *RV* e *Una vita violenta* = *VV*.

⁶⁷² Lettera a Silvana Mauri dell'estate del 1952, in *Lettere*, p. 815.

⁶⁷³ *RV*, p. 15.

Il degradato, il non-finito, il marcio, lo sporco sono le peculiarità tanto di questa quanto delle rimanenti descrizioni che si offrono alla lettura del testo, come si legge nell'attacco quasi sentenzioso di un contributo di David Forgacs:

*Dirt is everywhere in Pasolini. It appears in much of his work in different media and it assumes various guises. There is material dirt such as mud, excrement, trash, pigs, and pigsties. There is moral dirt in the form of obscenity — the subject of most of the legal charges brought against him as author — and blasphemy. And there is aesthetic dirt: stylistic and lexical contamination, disjunction, cacophony, noise. Dirt sometimes has for him positive, erotic, and sensual connotations but at other times it has negative ones and is set in contrast with purity, cleanness, and order.*⁶⁷⁴

In questo tripudio di disordine, un posto privilegiato va di certo ai rifiuti⁶⁷⁵. La periferia, accogliendo il «rimosso» della città, ne raccoglie gli scarti umani, morali e, di

⁶⁷⁴ Davide Forgacs, *Dirt and Order in Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini, Framed and Unframed. A Thinker for the Twenty-First Century*, Edited by Luca Peretti and Karen T. Raizen, Bloomsbury Publishing, New York 2019, p. 11. Corsivo mio.

⁶⁷⁵ Recentemente il tema ha acquisito notevole interesse. Si veda almeno, oltre al già citato Scaffai nel paragrafo precedente, Cinzia Scarpino, *Tra Charles Dickens e Don DeLillo: rifiuti urbani ed estetica del romanzo*, ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Volume LVII, Fascicolo II, maggio-agosto 2004. Sul tema più in generale si vedano almeno Slavoj Žižek, *Il trash sublime*, Mimesis, Milano – Udine 2013 e Lorenzo Pinna, *Autoritratto dell'immondizia. Come la civiltà è stata condizionata dai rifiuti*, Bollati Boringhieri, Torino 2011. Più nello specifico riguardo al nostro autore si veda Matteo Bianchi, *Robaccia, rovine e scarti sono attuali? I residui nella poetica pasoliniana*, in *Rivista di Studi Italiani*, anno XXXVI, n. 3, dicembre 2018, pp. 219-233. Infine, sarà interessante segnalare Guido Viale, *La parola ai rifiuti. Scrittori e scrittrici sull'aldilà delle merci*, Edizioni Interno4, Rimini 2019, che correda di commento una nutritissima antologia di scrittori che hanno rappresentato in vario modo i rifiuti, tra cui proprio Pasolini. Superfluo sottolineare che, negli studi che hanno per oggetto certi temi del non-funzionale, come la spazzatura, interlocutore ineludibile è, ancora una volta, Orlando con i suoi 'oggetti desueti': ma sull'insufficienza di una lettura simile, si veda Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., p. 140: «La contrapposizione tra una repressione funzionale e un ritorno del represso antifunzionale (cfr. Orlando, 1994), pur restando spesso latente, non basta in molti casi a definire la presenza nella letteratura contemporanea del tema dell'immondizia. Questa infatti non è necessariamente una figura del

conseguenza, materiali⁶⁷⁶: le immagini pasoliniane sono il primo nucleo di quella condizione di scarto continuo e impossibile da smaltire generata dal capitalismo imperante, che raggiungerà il proprio splendore a partire dal postmoderno, ma che qui ha già la propria, inconfutabile evidenza, non solo attraverso le prove registrate dalla letteratura, ma dall'arte in generale: un esempio varrà per tutti, *La merda d'artista* di Piero Manzoni, 'prodotta' qualche anno dopo, nel 1961.

Accanto allo sporco c'è un altro elemento da non trascurare, che permea il romanzo: il vuoto. E, si badi, non si tratta più dell'«aperto spiazzo»⁶⁷⁷ ricordato nelle pressoché coeve *Ceneri di Gramsci*, né di quel «vuoto di libertà campestre» raggiunto oltrepassando, in *Poesia in forma di rosa*, «una periferia / ancora più remota»⁶⁷⁸, ma di piattaforme di cemento desolate che nulla hanno a che vedere con il senso dell'apertura e della libertà delle grandi distese naturali, ponendosi come elemento, tra gli altri, che certifica uno spazio che è innanzitutto regno dell'antiumano e dell'antinaturale. Spazi che fanno gli uomini, quei 'periferici' che vivono in case composte da una stanza⁶⁷⁹, come sappiamo

desueto e la sua dinamica non deve per forza svilupparsi nel tempo. Non è detto, cioè, che l'emersione dei rifiuti sia spiegabile e narrabile attraverso l'immagine di un ritorno; più spesso, lo scarto è rappresentato come il risultato di un processo *ancora e sempre* in atto. La storia dell'immondizia, del resto, si svolge da secoli parallelamente a quella umana; da secoli le creature microscopiche che proliferano nei rifiuti abitano lo stesso nostro ambiente». Corsivo del testo.

⁶⁷⁶ Gilles Clément, ragionando per punti sull'«estensione» del cosiddetto 'terzo paesaggio', parla più in generale di «residui», che possono essere prodotto di «ogni organizzazione razionale del territorio». Il punto 6 e 7 sono i più interessanti per noi: «6 - In ambito urbano corrispondono a terreni in attesa di una destinazione o in attesa dell'esecuzione di progetti sospesi per ragioni finanziarie o di decisione politica. Gli sfasamenti temporali, spesso lunghi, permettono alle aree urbane abbandonate di coprirsi di un manto forestale (foreste dei residui); 7 - La città produce tanti più residui quanto più il suo tessuto è rado. I residui sono scarsi e piccoli nel cuore delle città, vasti e numerosi in periferia», in Gilles Clément, *Il manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 10 (ed. digitale).

⁶⁷⁷ Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo I, Mondadori, Milano 2009, p. 848. Le citazioni della raccolta saranno tratte dall'edizione segnalata a inizio nota con la sigla *CG*, seguita dal numero di pagina.

⁶⁷⁸ Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, tomo I, Mondadori, Milano 2009, p. 1097. L'opera, pubblicata per la prima volta nell'aprile 1964, fu ripubblicata poco dopo, in giugno, con interventi di rilievo, per cui si veda Antonio Sichera, *La consegna del figlio. Poesia in forma di rosa di Pasolini*, Lecce, Milella, 1997, pp. 193-218. Le citazioni della raccolta saranno tratte dall'edizione segnalata a inizio nota con la sigla *PFR*, seguita dal numero di pagina.

⁶⁷⁹ RV, p. 30: «La madre del Riccetto, seduta in mezzo all'unica stanza che formava la sua casa, con quattro letti agli angoli delle pareti, che non erano nemmeno pareti ma tramezzi...».

dalla scena del Ricetto che porta a casa il truffatore napoletano affinché quest'ultimo gli insegni il gioco delle tre carte⁶⁸⁰, e che sembrano riecheggiare parole non casuali di poco più di cent'anni prima, contenute nei *Manoscritti economico-filosofici* del 1844 di Marx, in cui il celebre filosofo tedesco parla delle condizioni di vita della classe operaia:

Persino il bisogno d'aria pura smette di essere un bisogno per il lavoratore, l'uomo ritorna ad abitare nelle caverne, che sono però ora impestate dal mefitico alito pestilenziale della civiltà, e che egli occupa ormai soltanto in modo precario, come una estranea potenza che gli sfugge ogni giorno e da cui ogni giorno può essere buttato fuori se non paga. Questo sepolcro lo deve *pagare*. La casa di *luce* che Prometeo, in Eschilo, addita come uno dei grandi doni con cui ha trasformato il selvaggio in uomo, smette di esistere per il lavoratore. Luce, aria, ecc. la più elementare pulizia *animale* smette di essere un bisogno per l'uomo. La *sporcizia*, questo impantanarsi, putrefarsi dell'uomo, la *fogna* (in senso letterale) della civiltà, diventa per lui un *elemento vitale*. L'incuria totale, *innaturale*, la natura putrefatta diventa il suo *elemento vitale*. Nessuno dei suoi sensi esiste più, non solo nel suo modo umano, ma anche in uno *disumano*, quindi neppure in modo animale.⁶⁸¹

Così altrettanto significativo è il crollo della scuola elementare nel secondo capitolo, a segnare la definitiva impossibilità per un intero mondo di uscire da sé stesso, complice l'aspetto politico. Vicino alle scuole abita il Ricetto:

Il Ricetto abitava alle scuole elementari Giorgio Franceschi. Venendo su dalla strada del Ponte Bianco, che a destra ha una scarpata con in alto le case di Monteverde Vecchio, si vede prima a sinistra, affossato nella sua valletta, il Ferrodè, poi s'arriva a Donna Olimpia, detta pure i Grattacieli. E il primo edificio

⁶⁸⁰ Nota Picconi che «il lavoro materiale, nelle opere di Pasolini, non compare praticamente mai in modo diretto: rare le immagini di lavoratori all'opera, salvo si tratti di economia informale (baratti, truffe, prostituzione, usura)», per cui si veda Gian Luca Picconi, *Socializzare Cristo: appunti su lavoro e ecologia in Pasolini*, in *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, a cura di C. Baghetti, M. Candiloro, J. Carter, P. Chirumbolo e M. L. Mura, Mimesis, Milano – Udine 2023, p. 108.

⁶⁸¹ Karl Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 105. Corsivi del testo.

a destra, arrivando, sono le scuole. Sull'asfalto slabbrato s'alza una facciata più slabbrata ancora, con al centro una fila di colonne quadrate bianche e agli angoli quattro costruzioni massicce, come torrioni, alte due o tre piani.

C'erano stati lì prima i Tedeschi, poi i Canadesi, poi gli sfollati e da ultimo gli sfrattati, come la famiglia del Ricetto.⁶⁸²

Qualsiasi aspetto della vita è immerso in un degrado che avvolge tutto e le fasi della sua propria decadenza sembra che seguano quelle di un percorso sociale – e insieme storico – anch'esso teso a raggiungere il punto più basso della società delle borgate, dai Tedeschi alla famiglia del Ricetto, come vediamo dalla *klimax* finale. Accanto alle descrizioni di periferia, sostenute da un'aggettivazione che non esce fuori dai confini del degrado in cui certi ambienti sono immersi, c'è il tema della folla, di quel troppo pieno di persone che formano e si amalgamano al paesaggio:

Qualche tram arrivava dalla Via Prenestina si fermava un po' luccicante, sotto un alberello storcinato, poi faceva il giro dietro tre o quattro casacce tra i praticelli zozzi, e si veniva a rifermare dall'altra parte: intanto la gente ch'era scesa un po' correva affannata verso gli autobus delle borgate fermi in fila davanti a un caffè illuminato, un po' se n'andava piano piano verso il suo letto lì vicino, al Borghetto Prenestino, con tante case piccole come dadi o come pollai, bianche come quelle degli arabi, e nere come capanne, piene di cafoni pugliesi o marchegiani, sardegnoli o calabresi: giovinottelli e vecchi che a quell'ora se ne tornavano ubbriachi e coperti di stracci; oppure ai villaggi di tuguri ammicchiati nelle aree da costruzione, tra le scarpate delle viuzze che davano sulla Prenestina.⁶⁸³

Già da questi pochi riferimenti abbiamo potuto notare come Pasolini nella descrizione delle borgate metta in campo la figura dell'accumulazione, quasi a voler rendere il testo riflesso formale dei mucchi d'immondizia, dei palazzi addossati e della quantità di persone ammassate nei luoghi del degrado, che finiscono per essere – e lo avrebbero

⁶⁸² *RV*, pp. 43-44.

⁶⁸³ *RV*, p. 84.

confermato i paradossali attacchi a Pasolini provenienti dalle compagini di sinistra presenti all'epoca – il «rimosso scandaloso dell'urbe»⁶⁸⁴. Si farà qui un esempio per tutti, consapevoli del fatto che davvero tanti sarebbero i passi da citare:

Quando ch'ebbero lasciato alle spalle, passo passo, Porta Furba e si furono bene internati in mezzo a una Shanghai di orticelli, strade, reti metalliche, villaggetti di tuguri, spiazzi, cantieri, gruppi di palazzoni, marane, e quasi erano arrivati alla Borgata degli Angeli, che si trova tra Tor Pignattara e il Quadraro, il vecchio fece con contegno di persona compita e di mondo: «Perché nun salite su casa?»⁶⁸⁵

Accanto all'accumulazione, l'altro procedimento utile a indirizzare il lettore verso la lettura del mondo periferico è sicuramente la similitudine. Se la natura pasoliniana oscilla tra il sole che brucia e i notturni dentro ai quali spesso agiscono i personaggi, non ci si sorprenderà del fatto che la similitudine investa, ad esempio, un elemento importante come la luna, che può essere «grossa come un bidone»⁶⁸⁶ (e si noti che il termine di paragone appartiene ancora la campo semantico dei rifiuti); ma essa è anche qualcosa in più, è faro che illumina anche di notte il mondo delle borgate, quasi ad impedire che l'oscurità possa cancellare la possibilità di uno sguardo costante su quel mondo:

Sui Cerchi batteva una luna piccola piccola, impolverata, ma che faceva una luce che non finiva mai su tutto il prato, le fratte nere, i serci, i mucchi di brecole e d'immondezza. Tutti quelli che stavano lì la guardavano di traverso, infregnati, perché l'unici posti in ombra erano quelli sotto i muraglioni intorno intorno all'immenso ovale del Circo Massimo.⁶⁸⁷

⁶⁸⁴ Si veda ancora la già citata Benussi, *Moravia, lo stile* cit., p. 142.

⁶⁸⁵ *RV*, p. 116.

⁶⁸⁶ *RV*, p. 105.

⁶⁸⁷ *Ivi*, p. 166.

Essa, dunque, nel suo assolvere la propria funzione etimologica di «luce in alto» che scopre le brutture degli spazi di periferia, si offre piuttosto indifferente e priva di una dimensione romantica o affascinante:

La luce della luna lo investiva tutto, grande com'era, che non ci si vedevano i recinti dell'altra parte. La luna era ormai alta alta nel cielo, s'era rimpicciolita e pareva non volesse più aver che fare col mondo, tutta assorta nella contemplazione di quello che ci stava al di là. Al mondo, pareva che ormai mostrasse solo il sedere; e, da quel sederino d'argento, pioveva giù una luce grandiosa, che invadeva tutto. Brilluccicava, in fondo all'orto, sulle persiche, i salci, i petti d'angelo, le cerase, i sambuchi, che spuntavano qua e là in ciuffi duri come il ferro battuto, contorti e leggeri nel polverone bianco. Poi scendeva radendo a far sprizzare di luce, o a patinarlo di luore, il piano dell'orto: con le facciatelle curve di bieta o cappuccina metà in luce e metà in ombra, e gli appezzamenti gialli della lattughella e quelli verde oro dei porri e della riccetta. E qua e là i mucchi di paglia, gli attrezzi abbandonati dai burini, nel più pittoresco disordine, che tanto la terra faceva da sola, senza doversi tanto rompere il c... a lavorarla.⁶⁸⁸

Pasolini è, insomma, un maestro della rappresentazione, precedente a tanti altrettanto interessanti esiti degli anni '60, di quello che oggi chiameremmo *urban sprawl*⁶⁸⁹, ossia la crescita ipertrofica e priva di pianificazione delle aree periferiche delle città, iniziata in Italia proprio negli anni '50 e che ancora oggi continua, vedendo coinvolte almeno la

⁶⁸⁸ Ivi, p. 114.

⁶⁸⁹ La letteratura sull'argomento è veramente vasta e contempla contributi di ogni genere, sia descrittivi che normativi rispetto alle azioni che bisognerebbe intraprendere. Si vedano almeno Richard Ingersoll, *Sprawlown. Looking for the City on its Edges*, Princeton Architectural Press, New York 2006 e Chris Couch, Lila Leontidou, Gerhard Petschel-Held (a cura di), *Urban Sprawl in Europe Landscapes, Land-Use Change & Policy*, Blackwell Publishing, Hoboken (NJ) 2007. Per una panoramica sul tema, Irene Sartoretti, *Lo sprawl urbano*, in *Micron Urbanistica*, 2012, 22, pp. 18-23, la quale, a differenza di molti che vedono nello *sprawl* un'espansione priva di senso, afferma che «il disordine che sembra caratterizzare il contemporaneo *continuum* urbano *sine fine* è in realtà solo apparente. Si tratta piuttosto di un sistema razionale, del tutto coerente e funzionale ai nuovi stili di vita basati sulla cultura dell'individualismo e sulla motorizzazione di massa, che ha consentito uno sviluppo pulviscolare e disperso degli insediamenti» (p. 18).

metà delle regioni italiane, soprattutto attraverso il suo effetto più immediatamente percepibile, la fagocitazione del suolo⁶⁹⁰. Si crea pertanto una condizione per cui la periferia non è più città e non ancora campagna, in cui anche il modo di percepire la relazione tra centro e periferia – se cioè quest’ultima ha come punto di riferimento e di dipendenza il primo o se sono in una relazione dialettica e oppositiva tra loro – influisce su di essa e ne decreta i margini di partecipazione politica di coloro che ci vivono⁶⁹¹.

Per quanto nel presente lavoro la poesia, per le scelte operate e già ampiamente condivise in precedenza, non abbiamo rilievo, tuttavia si può fare qualche eccezione per Pasolini, le cui «impurità», come direbbe Carla Benedetti⁶⁹², ci permettono di operare questo strappo alla regola e considerarle, al netto dei giudizi di Fortini e Raboni (o forse proprio in accordo con questi ultimi), se non alla stregua di ‘bibliografia primaria’, di testo, per lo meno come utili testi di supporto al nostro discorso e, in particolare, i versi di *Poesia in forma di rosa* (1964). Fa particolarmente al caso nostro la sezione delle *Poesie mondane*, tratte dalla prima parte della raccolta, *La realtà*; si prendano in considerazione questi versi:

⁶⁹⁰ Si veda, a tal proposito, il dossier *Terra rubata. Viaggio nell’Italia che scompare. Le analisi e le proposte di FAI e WWF sul consumo del suolo*, pubblicato nel 2012 per iniziativa dei due enti coinvolti, che mostra come, a partire dalla seconda metà del secolo e sulla base di considerazione sia storiche sia politiche sia geo-morfologiche, la pratica dell’appropriazione selvaggia di suolo per fini edili o infrastrutturali (la «continua e inarrestabile fame di strade» chiamata in causa a pagina 8 del *dossier*, per intenderci) porti a numerosi problemi ambientali, facendo sì che detta appropriazione incida «in termini di erosione diretta particolarmente sugli agro-ecosistemi, ma indirettamente crea disturbi e minacce su un’altra grande quantità e tipologia di ambienti naturali a causa della enorme polverizzazione territoriale delle parti costruite o, più in generale, urbanizzate e delle necessarie infrastrutture di collegamento. A tutto ciò si uniscono effetti negativi sul consumo energetico e sui cambiamenti climatici a scala locale» (p. 11). Il *dossier* è disponibile gratuitamente al seguente link:

http://cngeologi.it/wp-content/uploads/2012/08/ConsumoSuolo_Dossier_finale-1.pdf

⁶⁹¹ Cfr. Henry Lefebvre, *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Bologna 2014. Per una lettura dei romanzi di Pasolini basata sull’urbanistica sociologica del filosofo francese si veda Victoria G. Tillson, *Rome’s modern margins: The Borgate in Pasolini’s Una vita violenta*, in «Romance Notes», vol. 48, n. 3, 2008, pp. 313-325.

⁶⁹² Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2022, pp. 30-31 (ed. digitale): «molte delle sue ultime poesie e dei suoi testi narrativi sono scritti come dei saggi o come degli interventi giornalistici, vale a dire non per finalità estetiche, ma *pratiche*, come egli più volte ha dichiarato». Corsivo del testo.

... le borgate orientali,
appunto: calce viva e mattoni,
su Cafarnai senza tetti, squadrati,
in distese sul profilo dei prati
convessi, immensi, dove brucano
i milioni di scheletri viventi).

[...]

... Sono altari
queste quinte dell'Ina-Casa,
in fuga nella Luce Bullicante,
a Cecafumo. Altari della gloria
popolare.⁶⁹³

O, ancora:

...Migliaia,
migliaia di persone, pulcinella
d'una modernità di fuoco, nel sole
il cui significato è anch'esso in atto,
si incrociano pullulando scure
sugli accecanti marciapiedi, contro
l'Ina-Case sprofondate nel cielo.⁶⁹⁴

La discorsività saggistica di questi versi ci aiuta a comprendere forse anche più razionalmente le condizioni degli spazi in cui si muovono i 'ragazzi di vita': qui, rimossa l'omodiegesi di un narratore che, tutto sommato, fa parte della schiera dei ragazzi che

⁶⁹³ Pasolini, *PFR*, pp. 1094-1095.

⁶⁹⁴ *PFR*, p. 1099.

rappresenta, e rimossa anche l'operazione mimetica sottesa a tutto il lavoro, per il cui stile l'autore si richiama apertamente a Verga, Joyce e soprattutto Gadda⁶⁹⁵, e affidato il fare versi a un'idea di poesia, come abbiamo già visto con Benedetti, che sente la necessità di «forme strumentali»⁶⁹⁶, la *pars intellectualis*, per dir così, può emergere preponderante e guardare alle ragioni storiche e alle volontà politiche che hanno provocato certe condizioni, su tutti il già ricordato – e qui ripetuto più volte – piano INA-Casa, che edifica, per l'appunto, «altari della gloria popolare», ai quali si sacrificano vite umane e natura circostante, quasi, direbbe Carmosino, dei «campi di concentramento»⁶⁹⁷.

⁶⁹⁵ Rispondendo a Fernando Etnasi, bibliotecario dell'istituto Gramsci di Roma, in occasione della traduzione italiana dell'*Ulisse* di Joyce, Pasolini scrive: «Con *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta* - che molti idioti credono frutto di un superficiale documentarismo - io mi sono messo sulla linea di Verga, di Joyce e di Gadda: e questo mi è costato un tremendo sforzo linguistico: altro che immediatezza documentaria! Rifare, mimare il «linguaggio interiore» di una persona è di una difficoltà atroce, aumentata dal fatto che, nel mio caso – come spesso nel caso di Gadda – la mia persona parlava e pensava in dialetto. Bisognava scendere al suo livello linguistico, usando direttamente il dialetto nei discorsi diretti, e usando una difficile contaminazione linguistica nel discorso indiretto: cioè in tutta la parte narrativa, poiché il mondo è sempre «come visto dal personaggio». Le stonature in questa operazione sono sempre a un pelo dalla scrittura: basta eccedere solo un minimo sia verso la lingua che verso il dialetto che il difficile amalgama si rompe, e addio stile». Lo scambio, avvenuto il 3 dicembre 1960, faceva parte dei cosiddetti “Dialoghi di Pasolini” che l'autore portava avanti su “Vie Nuove”, ora in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, pp. 917-921, cit. a p. 920, d'ora in poi abbreviato in *SPS* seguito dal numero di pagina. Sui “dialoghi” si veda Nicola Vasturzo, *I Dialoghi su «Vie Nuove»: nasce l'autorità Pasolini*, in «Finzioni» 8, 4–2024, pp. 201-212.

⁶⁹⁶ Si veda l'intervista rilasciata a Ferdinando Camon e ora riportata in *SPS*, p. 1587, dove il poeta ricorda che la poesia a lui contemporanea, a livello storico, è un mito che «va demistificato», da cui le precise scelte stilistiche e quella «radicale impurità estetica» di cui parla Benedetti in *Ead., Pasolini contro Calvino* cit., p. 30.

⁶⁹⁷ Carmosino, *Conoscere per analogia* cit., p. 122: «Le nuove borgate che tanto attraggono l'interesse di Pasolini, quelle che lo Stato stava facendo costruire ai bordi di Roma, potevano metaforicamente essere incluse anche nella più ampia e tragica categoria di «campi di concentramento»: definizione, anche qui, da non prendere alla lettera, data non tanto in ragione dei tangibili difetti e brutture di tipo edilizio né per le condizioni di vita al loro interno, quanto per il concetto, per l'idea di soggezione, di cittadinanza o umanità di serie B, rispetto al potere, che queste esprimono. *I campi di concentramento* è il titolo dell'intervento del '58 in cui ritroviamo descritta la medesima configurazione del rapporto Centro/Periferia già osservato negli scritti sulle società africane: in particolare, Pasolini spiega come le borgate fasciste, spontaneamente sorte negli anni Trenta, e quelle ufficiali, volute dal governo democristiano, condividano ed esprimano l'idea del medesimo rapporto culturale e politico non paritario, semmai paternalistico, tra il Centro/Potere e i

Quattro anni dopo *Ragazzi di vita*, Pasolini ritorna all'indagine del sottoproletariato urbano con *Una vita violenta* (1959), di cui già si parla verso la fine del '53, in una delle due lettere «consegnate per eludere precedenti impegni contrattuali con Mondadori riguardanti la pubblicazione di *Ragazzi di vita*»⁶⁹⁸. «Più narrativamente concentrato su un personaggio»⁶⁹⁹, racconta la storia di uno di essi, Tommaso Puzilli. Oltre che focalizzato su un solo protagonista, a differenza della coralità (se si eccettua il Ricetto) del precedente, anche lo spazio in cui si muovono i personaggi è parzialmente differente. Pur rimanendo nel contesto della periferia⁷⁰⁰, viene meno l'ambientazione mobile che pervadeva *Ragazzi di vita*, i quali cambiavano di frequente scenario, nonostante, in definitiva, il ripetersi di un contesto sempre uguale, e si fa strada, pressoché in maniera assoluta, la borgata di Pietralata.

Anche qui, coerentemente col romanzo del '55, la situazione ambientale non è differente, così come non fa eccezione la condizione abitativa costrittiva e, proprio per questo, generatrice di conflitti:

Nel villaggio di baracche era già accesa qualche luce, che si rifletteva sul fango. Gli altri ragazzini stavano giocando alla porta di casa, mentre dentro,

«poveri»». Parola, quest'ultima, spiega ancora una volta Carmosino parlando della prosa *I tuguri*, che vedremo più avanti, che «non indica, alla lettera, una penuria di mezzi economici, ma allude a una categoria più ampia e complessa, è immagine e costruzione mitica: per esser precisi, povero è chi è legato a un centro di potere da un rapporto che ne sancisce l'inferiorità per mancanza di quegli strumenti culturali che ne consentirebbero l'adeguamento al modello imposto, dunque la sua integrazione. Un'integrazione, va da sé, tutt'altro che auspicabile per Pasolini», ivi, p. 121.

⁶⁹⁸ Pasolini, *Lettere* cit., p. 1006. Sempre qui, è riportato il testo della lettera cui abbiamo fatto riferimento, nella quale, tuttavia, il romanzo non ha ancora un nome.

⁶⁹⁹ Lettera a Garzanti del 2 luglio 1955, per cui si veda ivi, p. 1019.

⁷⁰⁰ Di «sfondo necessitante» parla Giampaolo Borghello, per cui si veda *Id.*, «*Stupenda e misera città*»: *Pasolini e il magma – Roma*, in Giampaolo Borghello e Vincenzo Orioles (a cura di), *Per Roberto Gusmani 1. Linguaggi, culture, letterature 2. Linguistica storica e teorica. Studi in ricordo*, Udine, Forum, 2012, pp. 75-89, cit. a p. 87. Tuttavia, come vedremo, Pasolini stesso specificherà che la città, più che sfondo, è protagonista dei romanzi.

in quelle stanzette dove vivevano in dieci o undici, si sentiva tutto uno strillare di donne che litigavano e di creature che facevano la piagnarella.⁷⁰¹

Non migliore, ovviamente, è il paesaggio che circonda queste abitazioni:

La strada che portava a Montesacro, con l'asfalto ridotto a qualche pizza sulla polvere brecciolosa e sparsa di sporcizie e di rifiuti, andava dietro all'Aniene. Il fiume scorreva sotto delle scarpate impuzzolite, specie nel punto dove c'era lo sfocio della cloaca del Policlinico; dall'altra parte si alzavano altre scarpate, dove si vedevano case e casette, qualche cantiere, altri villaggi di tuguri. Al di là dell'Aniene, si stendevano i campi, verso i colli di Tivoli, confusi nell'aria fredda.

I cantieri e le costruzioni, dopo qualche curva cominciavano a infittirsi: si paravano davanti un po' dappertutto, sui monticelli, contro il cielo, o giù, negli affossamenti, tra i resti degli orti e dei prati, contro lo scolo del fiume. Oltre quella cerchia d'impalcature e di sterri, la stradina sbrecciolata sboccava sulla Nomentana, poco sopra la Batteria, e poco prima del ponte nuovo sull'Aniene. Lì sotto, proprio all'incrocio delle due strade, s'infossava una spianata piena di pini, dove c'erano i carosielli, con tanta luce e poca gente, che girava avanti e indietro, specie intorno al tendone del calcio balilla.⁷⁰²

Se, come abbiamo detto, la periferia è il «rimosso» della città, anche in questo caso non possono non essere presenti montagne di rifiuti, in contiguità quasi fisiologica con gli spazi naturali, per cui Tommasino si ritrova «dove la pineta finiva [...] e incominciava la scarpata tutta piena di frane d'immondezza».⁷⁰³ Le scarpate, con la conformazione e la

⁷⁰¹ *IV*, p. 226. Si pensi anche, ad esempio, ad un passo di poco successivo: «Ma la pila stava ancora a bollire sopra il fornello. La madre era di là, nell'altra stanza: altra stanza per modo di dire, perché era tutta una bicocca, separata solo da una tenda grigia e marcita e da una paretina di cartone sopra un'armatura di pezzi di assi di tutte le sorte, male inchiodati», in *IV*, p. 238.

⁷⁰² *IV*, pp. 227-228.

⁷⁰³ *Ivi*, p. 230.

convergenza verso le due vie di comunicazione – la strada e il fiume – si fanno vetrina del degrado, dove quest'ultimo non è dato solo dalla presenza dei rifiuti, ma al tempo stesso dal «rimosso» umano che abita le «case e casette e [...] i villaggi di tuguri». Parola-chiave, quest'ultima, per comprendere la poetica pasoliniana degli ambienti del sottoproletariato, e che dà il nome a una delle prose più significative delle *Storie della città di Dio*⁷⁰⁴: pubblicata su «Vie nuove» il 24 maggio 1958, *I tuguri*, parte di un'inchiesta anticipata da altri due articoli, *Il fronte della città* e *I campi di concentramento*, usciti rispettivamente il 3 e il 10 maggio dello stesso anno sulla medesima rivista. L'attacco, tipico di un realismo⁷⁰⁵ che è già *reportage*, suona così:

Uno dei più miseri agglomerati della Roma di periferia, il Mandrione, un budello, che si snoda tra un massiccio muraglione e un tratto di strada ferrata. A ridosso del muraglione sorgono i tuguri, piccoli, fetidi, simili a tanti oscuri e malsani canili, la visione panoramica del villaggio di tuguri dell'Acquedotto Felice. Sotto il cielo

⁷⁰⁴ Pier Paolo Pasolini, *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966)*, Einaudi, Torino 1995. Si noti che l'espressione 'città di Dio' usata per designare Roma (o, meglio, la Roma da Pasolini rappresentata) appartiene anche al secondo segmento della prima parte di *Una vita violenta*, intitolato *Notte nella città di Dio*. Si citerà tuttavia l'articolo direttamente dalla sua versione in rivista.

⁷⁰⁵ Interessante è l'attacco, contenuto nell'articolo, alle capacità rappresentative dell'espressioni artistiche neorealiste: «IL TETTO di De Sica, Le notti di Cabiria di Fellini, i vari prodotti minori del neorealismo: non c'è nessuno in Italia che non abbia almeno una immagine vaga di cosa siano i tuguri della periferia di Roma. Ma siamo alle solite: la cultura italiana di questi dieci anni non è stata una cultura realmente realistica, se non forse nei generi specializzati, saggi e inchieste: tutti di fondo o d'ispirazione marxista. Soltanto indirettamente e mediamente tale realismo è passato in prodotti artistici, films, romanzi o poesie. E SUBENDO una interna mistificazione: cioè mescolandosi con residui culturali di altro genere, concomitanti, se non addirittura opposti. In De Sica un socialismo umanitario prefascista; in Visconti un formalismo, direbbe Gramsci, «cosmopolitico»; in Fellini un realismo, creaturale, o parareligioso. Fatto sta che i tuguri inquadrati nei films italiani più o meno coraggiosi e di denuncia non sono mai i veri tuguri. Credo del resto che nessuno scrittore o regista avrebbe il coraggio di andare fino in fondo nel rappresentare questa realtà: la sentirebbe così atroce, così inconcepibile, che gli sarebbe lecito sospettare trattarsi di un «particolarismo» di un fenomeno troppo speciale o marginale. Certi limiti di bassezza umana non si possono, pare, artisticamente toccare; certe deviazioni della psicologia coatta da un ambiente sociale abietto, non si possono, pare, rappresentare. Il pubblico borghese non ci crederebbe; la critica farebbe della facile ironia, attribuendo magari crudeltà e vizi psicologici a chi si occupasse senza veli e senza ipocrisie di tali argomenti», *Vie nuove*, 28 maggio 1958, pp. 35-36.

annuvolato il desolato paesaggio acquista un rilievo anche più drammatico, nè certo allietta la presenza di due bambini e di un povero cane randagio in cerca di rifiuti.

I villaggi di tuguri si contano a decine, si acquattano tra gli squarci della città, si aggrappano ai muraglioni degli acquedotti, si stendono lungo gli argini di ferrovie e terrapieni. Queste tane d'uomini sono focolai di malattie, di miseria, spesso di violenza e di malavita, nei cui confronti l'unica misura che le autorità responsabili sono state capaci di adottare è quella della inutile repressione poliziesca: null'altro è stato mai fatto per risanare questa tragica piaga.

[...]

I tuguri sono covi di malattie, di violenza, di malavita, di prostituzione: parole che non suggeriscono se non astrattamente l'idea di una simile condizione umana.

A Roma i villaggi di tuguri si contano a decine. Si acquattano in prati e marane tra gli squarci della città, si stendono lungo argini di ferrovie e terrapieni, si aggrappano ai muraglioni degli acquedotti, per chilometri e chilometri.⁷⁰⁶

Questo brano è solo una parte di una lunga e impietosa rappresentazione delle borgate romane, che si ritrovano ad essere, dice Pasolini in chiusura, «pura vitalità che è alla base di queste anime»⁷⁰⁷, «mescolanza di male allo stato puro e di bene allo stato puro: violenza e bontà, malvagità e innocenza, malgrado tutto»⁷⁰⁸. Negli stessi anni in cui il poeta faceva le proprie indagini, Franco Ferrarotti, sociologo attento sin da quel periodo all'analisi delle periferie, conferma le parole del Nostro:

Distinguevo all'epoca *a)* le borgate dette "ufficiali" o anche "case minime" frutto degli sciagurati sventramenti del regime fascista al Colosseo e a Via della Conciliazione; *b)* i borghetti, autentici nuclei di case fortuna, ma ancora in muratura, se pure prive di intonaco e spesso con pavimenti di terra battuta; *c)* infine, le baracche vere e proprie, rifugi contro il freddo, la pioggia e la notte, talvolta appoggiate alle antiche mura di costruzioni famose dell'epoca classica (per esempio dell'Acquedotto Felice), più spesso messe in piedi in un precario equilibrio nel giro di una notte sugli

⁷⁰⁶ Ivi, pp. 35; 37.

⁷⁰⁷ Ivi, p. 37.

⁷⁰⁸ *Ibid.*

scampoli di terreno che la febbre della speculazione edilizia e dell'abusivismo selvaggio non riusciva a bruciare completamente.⁷⁰⁹

Come nel romanzo precedente e, come abbiamo visto nell'opera poetica, anche qui interviene e, in modo ancora più evidente, la questione dell'INA-Casa, del «nuovo villaggio [...] che stavano costruendo da cent'anni e, per momento, si vedevano solo finestrelle, tetti a punta e abbaini»⁷¹⁰. La questione abitativa emerge qui, se possibile, con più forza e il progetto fanfaniano di ricostruzione è centrale soprattutto nella *Parte seconda* dell'opera. Torquato Puzilli, padre di Tommasino, «su al paese [...] aveva perso tutto: gli aeroplani gli avevano rasato la casetta, le cannonate le stalle, e i carri armati avevano pensato a non lasciarci più nemmeno la puzza»: questa la vicenda che accomuna Torquato a moltissimi altri della sua generazione, almeno fino a quando, dopo mesi di costruzioni e di occupazioni⁷¹¹, a Tommaso viene assegnato uno di quegli

⁷⁰⁹ Franco Ferrarotti, *Spazio e convivenza. Come nasce la marginalità urbana*, Armando Editore, Roma 2009, p. 168. Egli vede nell'«esclusione sociale e la discriminazione classista» la «caratteristica fondamentale di tutte le periferie» (ivi, p. 128). Circa il nostro autore, bisogna rilevare da parte di Ferrarotti una lieve nota polemica: «Nessun dubbio che su scala planetaria le periferie nascano da un processo di urbanizzazione spuria, vale a dire da una urbanizzazione *senza* industrializzazione. Sono diverse a seconda dei contesti storici specifici. Hanno in comune una caratteristica di base: lo stato di esclusione sociale e quindi di scarsa o nulla possibilità di partecipazione alla vita politica e culturale, in senso lato, della città. Il caso di Roma è *atipico*, non nel senso metaforico e para-poetico di cui hanno favoleggiato scrittori e cineasti, da Pier Paolo Pasolini a Nanni Moretti, interessati alla periferia come materia prima su cui dar prova della propria bravura stilistica. Novità: *a Roma la periferia non è più periferica.*», ivi, pp. 9-10. Corsivo del testo. La citazione, tuttavia, non rende l'effettiva distanza che è sempre intercorsa tra il sociologo e Pasolini, per cui si veda l'intervista fatta al primo contenuta in Davide D'Alessandro (a cura di), *Pasolini, ritratti di pensiero. Con interviste a Franco Ferrarotti e Walter Siti*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 75-76.

⁷¹⁰ VV, p. 316.

⁷¹¹ VV, p. 378: «Ma ecco che un giorno cominciarono a impiestrare di palazzi tutto lì intorno, sulla Tiburtina, poco più su del Forte: era un'impresa dell'INA Case, e le case cominciarono a spuntare, sui prati, sui montarozzi. Avevano forme strane, coi tetti a punta, terrazzette, abbaini, finestrelle rotonde e ovali: la gente cominciava a chiamare quei caseggiati Alice nel Paese delle Meraviglie, Villaggio Fatato, o Gerusalemme: e tutti ci ridevano, ma tutti quelli che abitavano nelle borgate in quei paraggi, cominciarono a pensare: «Aaaah, finalmente anche a me me danno un harem!» E non c'era nessuno dei baraccati, degli sfrattati, degli sfollati che non c'aveva provato, a presentare la domanda, per stanare da quegli accrocchi miserabili dove abitava. Anzi, nientedimeno, appena il quartiere fu quasi finito e si parava vuoto e tutto linto e pinto

«appartamentini»⁷¹². Una condizione parecchio fortunata, dato l'alto numero di persone che non riusciva ad accedere agli alloggi, come ricorda Emiliana Camarda, la quale, tra l'altro, guarda spesso proprio a Pasolini:

La “legge Fanfani” tra l'altro non riuscì mai a risanare completamente la borgata, perché prevedeva l'assegnazione di nuove abitazioni sulla base delle graduatorie individuali. Si potevano, infatti, assegnare alloggi agli abitanti della borgata, ma, di fatto, delle centinaia di famiglie che partecipavano ad un bando di concorso solo una minima parte entrava nella graduatoria di assegnazione.

Quindi dalla borgata, composta anche da mille famiglie, solo trenta o quaranta famiglie traslocavano; la borgata rimaneva intatta. Anzi, aumentava di numero, perché spesso le case rimaste vuote venivano rioccupate o addirittura vendute.⁷¹³

La stessa Camarda rileva opportunamente che la zona di Pietralata viene messa «sotto i riflettori» a partire da *L'onorevole Angelina*⁷¹⁴ di Luigi Zampa⁷¹⁵, ma altrettanto opportunamente indica come luci principali di questi riflettori *Ragazzi di vita* e *Ragazzo di Trastevere* (uscito nello stesso 1955) di Giuseppe Patroni Griffi, i quali non furono certo visti di buon occhio dalle compagini politiche, in particolare comuniste⁷¹⁶, che

tra l'immondezza e le marane, una notte, tutti gli abitanti dei dintorni, d'accordo, conbuffolarono e imbastirono il movimento: presero e l'andarono a occupare, come nel Far West, chi primo arrivava quello che occupava era suo».

⁷¹² Ivi, p. 379.

⁷¹³ Emiliana Camarda, *Pietralata. Da campagna a isola di periferia*, FrancoAngeli, Milano 2007, p. 42. Della stessa si veda anche *Ead., Pietralata e Pasolini*, in *Pasolini e le periferie cit.*, pp. 135-145.

⁷¹⁴ *L'onorevole Angelina* è un film di Luigi Zampa (Lux Film, ITA, 1947, B/N) con Anna Magnani, Nando Bruno, Armando Migliari.

⁷¹⁵ Camarda, *Pietralata cit.*, p. 79.

⁷¹⁶ Ricorda Camarda che, oltre alle istituzioni ecclesiastiche, «un'altra forte presenza nel territorio di Pietralata sarà poi il Partito comunista: attivo già in forma clandestina prima della seconda guerra mondiale, durante il conflitto tenta di organizzare la borgata «contro la guerra fascista e l'occupazione tedesca»», ivi, p. 19.

accusavano i due di dare, sotto la maschera del realismo, una rappresentazione fuorviante e denigratoria delle borgate⁷¹⁷.

Tuttavia, nonostante questo lieve miglioramento delle proprie condizioni, la realtà interiore che muove i personaggi è completamente assorbita da quest'ultime e, non a caso, il capitolo che inaugura la seconda parte si intitola *Puzza di libertà*: si tratta di un odore in fondo sconosciuto e che non risparmia coloro che in qualche modo tentano una vita diversa: lo certifica la quantità di morti che, così come aveva marchiato *Ragazzi di vita*, ora si ripete nella tragicità di *Una vita violenta*, da Tito e Toto, che «avevano stirato le gambe»⁷¹⁸, al protagonista stesso: ma Tommasino è ancora vivo e cresce e cambia insieme alle trasformazioni urbane cui assiste.

Anche nel caso del secondo romanzo, dunque, siamo in presenza di una “ontologia del rifiuto”, secondo la lettura che ne dà Guido Zingari, all'interno della quale, bisogna dirlo, l'autore stesso rientra a pieno diritto tra i rifiutati:

Il rifiutato in una società impura, è l'essere illegale, un nulla, una nullità e il sentirsi tale dentro di sé. È il non esistere e il non essere più a lungo accettato e sottoposto ad un'inutile ordalia. L'essere del rifiuto è così, paradossalmente, il non essere di una fondamentale deiezione. [...] Il rifiutato rappresenta un'esistenza omessa, clandestina, mancata e spuria. È un essere disintegrato, non riuscito e il frutto di una colpa originaria da lui stesso commessa e a lui solo imputabile. È una deviazione morale ed esistenziale, una trasgressione ontologica a cui il Potere deve porre rimedio. Per lui non esiste il perdono, ma solo la perdizione e una morte ignominiosa propria di un'umanità abusiva e illegale.⁷¹⁹

Ad ogni modo, la vicenda esistenziale di questi “rifiuti” si svolge sempre e comunque, abbiamo visto, entro i limiti di un ambiente dalla scorza impenetrabile, dove pure la ‘primavera’ è qualcosa di illusorio e passeggero, che segue le altalenanti e precarie

⁷¹⁷ Ivi, tutto il capitolo “Sotto i riflettori”, pp. 77-90, in part. pp. 82-83.

⁷¹⁸ *IV*, p. 380.

⁷¹⁹ Guido Zingari, *Ontologia del rifiuto. Pasolini e i rifiuti dell'umanità in una società impura*, Le nubi edizioni, Roma 2006, pp. 44-45.

condizioni di salute di Tommaso; così come, allo stesso modo, nel romanzo precedente, la natura edenica si preclude ai protagonisti⁷²⁰.

Tra gli ambienti che, tuttavia, hanno un impatto significativo nel romanzo c'è il cinema⁷²¹, che di lì a pochi anni sarebbe stato affiancato (e poi superato) come mezzo di massa dalla televisione. Dentro e fuori di esso si sfoga l'aspetto sessuale degli adolescenti di borgata, dalla prostituzione omosessuale al rifiuto di avere relazioni, contrapposto da Irene all'insistenza di Tommaso, allo sviluppo di un sentimento romantico tra i due. Ma altrettanto interessanti sono le scene di fronte alle quali si ritrovano i personaggi una volta usciti da quell'eterotopia (cinema) nell'eterotopia (periferia) – essendo quest'ultima eterotopica rispetto allo 'spazio striato'⁷²² della città – che permette, se non di isolarsi completamente dal mondo, per lo meno di aggiungervi una delle esperienze centrali dei 'periferici' di quegli anni, la sessualità⁷²³. Così, finito il tempo della rappresentazione filmica, i personaggi riemergono e si ritrovano nell'ambiente di sempre, che a mano a mano si trasforma in uno scenario apocalittico:

⁷²⁰ Anzi, gli unici a «godersi quel bel panorama» che campeggia all'inizio del capitolo ottavo dei *Ragazzi* è il potere costituito, rappresentato dai «due carabinieri» che si trovano «nell'autobus vuoto e arroventato», *RV*, p. 193.

⁷²¹ Sul rapporto del pubblico con il cinema negli anni Cinquanta si vedano Luca Pinna, Malcom S. McLean Jr., Margherita Guidacci, *Due anni col pubblico cinematografico. Ricerche ed esperienze*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1958; Francesco Casetti e Mariagrazia Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in M. Fanchi e E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. forme di consumo e pubblici del cinema in Italia (1930-1960)*, Fondazione Scuola nazionale di cinema, Roma 2002, pp. 135-171; David Forgacs e Stephen Gundle, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.

⁷²² Chiaramente il riferimento è alla coppia concettuale (ma, si badi, non oppositiva, almeno in determinati contesti, come quello urbano) spazio liscio-spazio striato teorizzata da Guattari e Deleuze agli inizi degli anni '80, per cui lo spazio striato è quello «istituito dall'apparato di Stato», per cui si veda Félix Guattari, Gilles Deleuze, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper, Roma 2003, cit. a p. 622.

⁷²³ Si rimanda ancora una volta a Danti, *Le migliori gioventù* cit., in particolare p. 190 e sgg.: «Tommaso Puzzilli, il protagonista di *Una vita violenta*, è rotto a ogni malizia, sa tutto del sesso, nel romanzo non viene raccontata la sua iniziazione, poiché non costituisce un punto di svolta in quanto il sesso, soprattutto mercenario – andare con le prostitute, ma anche prostituirsi con qualche pederasta, per poi andare a prostitute –, è connaturato alla dimensione in cui si muovono i giovani e giovanissimi della borgata; ciononostante proprio l'elemento sessuale, nella sua greve immanenza e ordinarietà, permette di apprezzare le evoluzioni e involuzioni nella vicenda del protagonista».

Come sortirono dal Boston, Tommaso credeva di trovare tutto buio, che a quell'ora ormai di solito faceva notte. Invece c'era ancora luce. Da dove venisse non si capiva, forse il mondo s'era rovesciato e in alto si vedeva la buca dell'inferno, da dove venivano giù le fiamme. Era tutto nero, intorno, ma, nel mezzo, c'era come uno sprofondamento tra le nuvole, che dava in un po' di turchino, e da lì, come le pareti d'un pozzo, le nuvole erano illuminate da una luce arancione, che si spargeva intorno. Ma un vapore scuro stava passando davanti a tutta quell'illuminazione, un vapore che lo scirocco faceva filare a tutta spinta, e che diventava sempre più fitto, e così basso che toccava le cime dei sei o sette palazzoni nuovi di Pietralata, andando verso l'Aniene, verso i Prati Fiscali. Ben presto quel fumo nero divenne una vera nuvola, che filtrava la luce che cadeva come sangue dal centro del cielo, e la smorzava, spargendola su Pietralata come la cenere della morte.⁷²⁴

Qui, tralasciando la descrizione para-apocalittica dello spazio deformato contenuta nel brano intero, ci rivolgeremo più opportunamente al finale per sottolineare, ancora una volta, come l'intervento della similitudine – che avevamo già visto per *Ragazzi di vita* – segni un momento fondamentale della scrittura di Pasolini e indirizzi in maniera definitiva l'interpretazione del brano verso un'idea di dolore e morte.

Per concludere qui un discorso che, pur già ampiamente indagato, si potrebbe ben prestare a numerose ulteriori indagini, diremo che l'estetica pasoliniana della periferia si pone come importante e ancora oggi insuperato punto di partenza per le rappresentazioni che da essa sarebbero derivate, dagli anni immediatamente successivi a quelli della stagione

⁷²⁴ *VV*, p. 506. La scena anticipa di poco un'altra, sempre biblico-apocalittica, priva tuttavia di sfumature epiche e, semmai, dipinta a tinte drammatico-grottesche (come, ad esempio, la presenza degli anziani ubriachi), dove l'acqua ricopre tutto: «Tutti, a quella luce, andarono alla porta a guardare fuori: era scuro, ma ugualmente si vedeva ch'era successo qualcosa per la strada, nella borgata. Le luci per qualche istante si riaccesero: la strada davanti al bar era un lago, c'erano almeno due palmi d'acqua. E, nell'altre strade, quelle basse, al centro della borgata, si vedeva sbrillucciare altra acqua, alta fino alle finestrelle degli scantinati. Le case spuntavano direttamente dall'acqua, al riflesso delle quattro lampade: e già la roba vecchia, i paletti, i cenci, l'immondezza dei cortiletti cominciava a galleggiare. Di tanto in tanto la luce d'un lampo, seguito da un tuono fiacco fiacco, faceva vedere la borgata intera, ormai tutta nell'acqua. Le luci si rismorzarono, e dentro il bare continuavano a brillare solo le due candelucce. Tutti stavano ammucchiati alla porta», *ivi*, p. 512.

pasoliniana il cui interesse dominante era costituito dall'analisi del sottoproletariato, fino ai giorni nostri, dal segmento *1947* de *La storia* di Elsa Morante⁷²⁵, fino alla periferia di *Resistere non serve a niente* (2012) di un critico che ben conosce Pasolini come Walter Siti⁷²⁶, per finire alle *Vite periferiche*⁷²⁷ di Enzo Scandurra, che da anni indaga sulla periferia romana: ma l'elenco potrebbe essere ben più lungo, con Albinati, Raimo, Mazzucco, Durastanti e altri e altre distinte forme di arte, come sembra suggerire Francesca Romana Camarota in un suo recente articolo⁷²⁸.

⁷²⁵ Siriana Sgavicchia, *L'altra città di Pasolini e Morante*, in *Pasolini e le periferie* cit., pp. 147-158.

⁷²⁶ Su questo si veda Alberto Casadei, *La globalizzazione vista dalla borgata-Italia: su Resistere non serve a niente di Walter Siti*, in *Narrativa Nuova Serie*, nn. 35-36, a. 2014, pp. 269-278.

⁷²⁷ Enzo Scandurra, *Vite periferiche. Solitudine e marginalità in dieci quartieri di Roma*, Cartabianca, Roma 2012. Ma, come già detto, l'autore si è occupato spesso anche altrove del tema.

⁷²⁸ Francesca Romana Camarota, «*Stanotte Roma è meno nera*»: *l'attraente repulsione di Roma fuori dalla città di marmo nella letteratura, nelle canzoni e nei film degli ultimi anni*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma 2020.

L'ecologia poliedrica di Italo Calvino

Serenella Iovino, sulla scorta di Joseph Meeker, afferma che «ci sono generi letterari evolutivamente più vincenti di altri. La commedia per esempio è una strategia più vantaggiosa rispetto alla tragedia. Laddove la tragedia si fonda sul conflitto e la catastrofe, la commedia si basa su un modello più conciliatorio, che prevede orizzontalità, adattamento, co-evolutività»⁷²⁹. Sulla base di queste osservazioni, afferma che «Italo Calvino fa della complessità, del gioco e del capovolgimento delle gerarchie antropocentrico-strumentalistiche le costanti creative della sua letteratura»⁷³⁰; continua poi giustamente privilegiando la lettura delle *Cosmicomiche*, in quanto «esse sono «ecologiche» non solo perché sono grande gioco narrativo con tutte le caratteristiche enunciate da Meeker, ma perché è ecologica la configurazione dello stesso genere comico»⁷³¹. Tuttavia, come da titolo del presente paragrafo, l'ecologia in Calvino assume una quantità notevole di sfaccettature, che proveremo a indagare soffermandoci in particolare sui 'romanzi sociali', quelli, per intenderci, a cavallo tra gli anni '50 e '60 (*La formica argentina*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*), il cui termine ultimo è *La giornata di uno scrutatore* (1963), in cui pure, per rimanere nell'ambito delle descrizioni urbane, secondo una suggestiva ipotesi di Pier Vincenzo Mengaldo, «la descrizione calviniana della mostruosa città-fantasma del Cottolengo ha, sempre a mio parere, qualcosa in comune con quella di Birkenau»⁷³². Quest'ultimo romanzo formerà, con *La speculazione* e *La nuvola*, quella «Trilogia del realismo speculativo» di cui parla Claudio Milanini⁷³³, per la quale il critico nota «la tendenza a privilegiare angolazioni

⁷²⁹ Iovino, *Ecocritica* cit., p. 18. Della stessa si veda, oltre ad altri lavori più generali sull'ecocritica, il volume, uscito dapprima in lingua inglese per la Cambridge University Press, Serenella Iovino, *Gli animali di Calvino*, Treccani, Roma 2023.

⁷³⁰ Ivi, p. 19.

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² Pier Vincenzo Mengaldo, *Introduzione* a Primo Levi, *Opere III*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1990, pp. VII-VIII, n. 1. Per una lettura dell'ambiente urbani in Primo Levi, mi permetto di rimandare a Matteo Caputo, *Primo Levi e la rappresentazione d'ambiente urbano tra guerra e dopoguerra*, in *Scenari del conflitto*, Atti del XXV Congresso dell'Adi - Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022), a cura di S. Valerio, A. R. Daniele, G. A. Palumbo, Adi Editore, Roma 2024.

⁷³³ Claudio Milanini, *Italo Calvino: la trilogia del realismo speculativo*, in Belfagor, 31 maggio 1989, Vol. 44, No. 3 (31 maggio 1989), pp. 241-262. Il contributo è utile anche a dare un'interpretazione delle vicende

prospettiche non di rado oblique fino al paradosso, la renitenza a narrare casi clamorosi o a rappresentare figure che si collocassero al centro delle pubbliche vicende»⁷³⁴.

In *Letteratura e ecologia*, stella polare di questo lavoro e, in particolare, di questo capitolo, Niccolò Scaffai nota come il tema ecologico-ambientale, in Calvino, non segue – coerentemente con l’opera e con l’autore – una linea monocorde, ma

le modalità di rappresentazione del tema, la cui presenza è legata all’osservazione del contesto sociale ed economico del dopoguerra e del *boom*, sono fondamentalmente due: realistica e allegorico-esemplare. La prima modalità agisce in opere quali *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*, la seconda si trova declinata in almeno tre varianti: umoristica (ad es. in *Marcovaldo*), fiabesco-esemplare (con affinità rispetto al genere del *conte philosophique*, come nel *Barone rampante*), tragico-simbolica (*La formica argentina*). La dialettica tra natura e progresso, conservazione e degrado non scompare ma si rinnova profondamente, attraverso lo sguardo di protagonisti e narratori cui l’autore non concede una facile inclinazione per la natura incontaminata. I personaggi di Calvino più riusciti sul piano epistemologico sono infatti quelli che non si abbandonano alla contemplazione estatica della natura, non polarizzano il confronto tra questa e la città, né oppongono uomo e ambiente. L’ecologia, specie nei racconti “allegorici”, è per Calvino un tema libero da schemi ideologici di cui s’intuisce il valore tornando al significato originario della parola: l’ambiente è l’*oikos*, lo spazio in cui il soggetto dimora e che conosce attraverso una mappatura mentale in cui sono segnati tanto gli uomini quanto le cose, tanto i paesaggi naturali quanto quelli urbani.⁷³⁵

Sulla base di queste osservazioni, e coerentemente con il taglio del presente lavoro, proteso a un’analisi quasi esclusiva del versante realistico che la letteratura moderna e contemporanea della Penisola offre, varrà la pena fare qualche considerazione sull’opera calviniana e sulle sue implicazioni ecologiche⁷³⁶. Nel caso di Calvino in particolare, ma

editoriali delle opere, in particolare della *Speculazione*. In generale, si vedano le indicazioni fornite nelle documentate *Note e notizie sui testi* offerte in Calvino, *Romanzi e racconti* cit., pp. 1241-1393.

⁷³⁴ Ivi, p. 246.

⁷³⁵ Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., p. 194.

⁷³⁶ Oltre alle osservazioni di Scaffai, per una valutazione complessiva del tema ecologico in Calvino, includendo anche sulle opere qui non prese in considerazione, si veda Francesca Valdinoci, *Le città*

del resto di tanti altri autori, seguire un criterio cronologico è utile anche a capire certe oscillazioni dell'idea di natura, o meglio delle sue di volta in volta differenti rappresentazioni, cui soggiacciono motivazioni anche storiche.

1) «Un racconto piuttosto abile ma un po' gratuito»⁷³⁷

Noi non lo sapevamo, delle formiche, quando venimmo a stabilirci qui. Ci sembrava che saremmo stati bene, il cielo e il verde erano allegri, forse esageratamente allegri per i pensieri che avevamo, io e mia moglie; come potevamo supporre la storia delle formiche? A pensarci bene, zio Augusto

insostenibili: la questione ecologica nei Racconti, in Marcovaldo e nelle Città Invisibili, in Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma 2020.

⁷³⁷ Si tratta de *La formica argentina*: sono parole che Calvino scrive a Michele Rago in una lettera del 7 giugno 1952, per la quale si veda Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2023, p. 233. D'ora in avanti gli scambi epistolari di Calvino, tutti tratti dall'edizione ora citata, saranno indicati con *Lettere* e il numero di pagina. La vicenda ha una base di storicità autobiografica. Come Calvino stesso scrive in una interessante lettera del 20 dicembre 1958 a Cesare Cases, che gli aveva a propria volta scritto commentando i racconti de *La vita difficile*: «La *Formica*, però, guarda che non è «astrattamente simbolica», ma totalmente realistica: di Kafka al suo proposito hanno parlato molto i critici inglesi, che probabilmente credevano che la formica argentina fosse un animale immaginario. Chiunque è stato in Riviera sa che nel mio racconto non c'è nulla di esagerato: fatti, personaggi, sistemi di lotta, atteggiamenti diversi di fronte alle formiche, la vita dominata dalle formiche, fanno parte dell'esperienza continua della mia infanzia. (Adesso, dopo l'adozione del DDT la situazione è un po' cambiata, ma non molto.) Racconto realistico dunque, e che propone una definizione della natura e dell'atteggiamento dell'uomo di fronte ad essa. Ora tu formuli le cose in modo troppo drastico facendo d'ogni cosa un'allegoria del capitalismo. Il rapporto si formula meglio così: a me interessa soprattutto il modo di considerare la natura, che è molto più importante di tutti i capitalismi e altri transeunti epifenomeni; ma la natura ai nostri occhi si presenta come specchio della storia, in essa troviamo la stessa realtà crudele mostruosa che è del tempo in cui viviamo (capitalista, imperialista, nazista, algobellico ecc.)», in *Lettere*, pp. 396-397. Ma su questo si vedano anche le lettere a Ornella Sobrero del 16 settembre 1960 (*Lettere*, pp. 459-460), a Onofrio Giovenco del 1° luglio 1976 (*Lettere*, p. 896) e a Goffredo Fofi del 30 gennaio 1984 (*Lettere*, pp. 1020-1021).

forse ce ne aveva una volta accennato: – Laggiù, dovrete vedere, le formiche... non come qui, le formiche... – ma era una divagazione d'un altro discorso, una cosa detta senza dar importanza, forse a proposito di formiche viste mentre stavamo discorrendo, che dico: formiche? una formica, avremmo visto, sperduta, una di quelle nostre formiche grasse (mi sembrano grasse, ora, le formiche dei miei paesi), e comunque l'accento di zio Augusto non modificava per niente la descrizione che ci veniva facendo di questa regione, dove la vita, per qualche circostanza che lui non sapeva ben spiegare, era più facile, e il guadagno, se non assicurato, almeno probabile, a giudicare dai tanti, non lui, zio Augusto, che ci s'erano sistemati.⁷³⁸

Questo l'incipit de *La formica argentina*. Il testo, pubblicato per la prima volta nel 1952 su «Botteghe oscure»⁷³⁹, cambia più volte collocazione – nel '58 compare nell'antologia dei *Racconti*⁷⁴⁰, nel '65 in volume insieme, non a caso⁷⁴¹, a *La nuvola di smog* – prima di approdare, nel 1970, negli *Amori difficili*, in apertura della seconda sezione, *La vita difficile*⁷⁴². Già da questo attacco possiamo capire alcune cose interessanti, in primo luogo lo scarto tra l'idea idillica di natura, con «il cielo e il verde [...] allegri, forse esageratamente allegri», e la realtà delle cose, con il granello di sabbia – in questo caso le formiche – che si infila nell'ingranaggio della natura amena per incepparlo e smascherarne la reale condizione: ma questo lo sapremo solo a posteriori. Dall'altra parte, il dettaglio apparentemente insignificante – ancora le formiche – che, attraverso la

⁷³⁸ Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano 2001, p. 447.

⁷³⁹ Nella medesima rivista sarà pubblicata anche, nel numero XX, *La speculazione edilizia*. Sulla collaborazione con la rivista di Marguerite Caetani, allora diretta da Giorgio Bassani, si veda Cristiano Spila (a cura di), *Giorgio Bassani in redazione. Il carteggio con Italo Calvino (1951-1966)*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2019; per una panoramica più generale sulle attività della rivista, sempre molto utile è Stefania Valli (a cura di), *La rivista Botteghe oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1999.

⁷⁴⁰ Sulla raccolta si veda Virna Brigatti, *L'edizione 1958 dei «Racconti» di Italo Calvino. Una soglia ermeneutica*, «Griseldaonline» 18, 2 | 2019, pp. 138-148.

⁷⁴¹ Di «affinità strutturale e morale» parla Calvino stesso nel risvolto di copertina dell'edizione del '65.

⁷⁴² Acute osservazioni sul tema ci giungono da Filippo Pennacchio, *I dintorni difficili. L'architettura paratestuale dei «Racconti» di Italo Calvino*, in *GiseldaOnline*, 18, 2, 2019, pp. 150-162.

ripetizione ossessiva (ben nove volte solo nel primo, breve paragrafo), cresce fino a diventare un vero e proprio problema.

Come leggiamo subito dopo, la coppia capisce immediatamente «perché si fosse trovato bene, qui, nostro zio»⁷⁴³ e ciò è dovuto a una sorta di perfetto amalgama tra l'ambiente ameno e le persone che lo vivono. Ambiente che, con l'ingenua presunzione di chi arriva in un luogo e si illude di averlo compreso, fa dire al protagonista che «con questo nostro camminare la prima sera per il terreno volevamo convincerci ch'eravamo arrivati a prendere confidenza e anche, in un certo senso, possesso di quel luogo»⁷⁴⁴. Ma i segreti inquietanti di un piccolo paese sono nascosti allo straniero e così marito e moglie, in un crescendo di ansia sempre più malcelata, il primo, e di una collera sempre più evidente, l'altra, iniziano a fare i conti con un nemico sconosciuto e inquietante, la colonia delle formiche argentine. Ma quest'ultima è qualcosa di più grave:

Lei ebbe uno scatto di rabbia: – Ma lo zio Augusto! Lo zio Augusto che non ci ha detto niente! E noi come due stupidi! A dargli retta, a quel bugiardo! Invece, cosa avrebbe potuto dirci, lo zio Augusto? La parola «formiche», per noi, allora, non poteva affatto esprimere lo sgomento di fronte a questa nostra condizione. Se lui ci avesse parlato di formiche, come forse non posso escluderlo una volta aveva fatto, noi avremmo pensato di trovarci contro un nemico concreto, numerabile, con un corpo, un peso. Davvero, se ora mi facevo tornare in mente le formiche dei paesi donde provenivamo, le vedevo come bestie ragguardevoli, creature di quelle che si possono toccare, smuovere, come i gatti, i conigli. Qui avevamo di fronte un nemico come la nebbia o la sabbia, contro cui la forza non vale.⁷⁴⁵

Lo statuto 'liquido', inafferrabile del pericolo è alla base delle preoccupazioni del protagonista, che, per quanto provi a sdrammatizzare, è costretto a cedere di fronte all'evidenza: davanti, cioè, alla trasformazione e alla deformazione del proprio spazio domestico in qualcosa di mostruoso e incontrollabile. All'uomo, raccolta la propria

⁷⁴³ Calvino, *Romanzi cit.*, p. 447.

⁷⁴⁴ Ivi, p. 449.

⁷⁴⁵ Ivi, p.

impotenza, non resta che farsi da parte. Il perturbante entra e sconvolge la vita e gli spazi entro cui essa si svolge: in fondo, avverte Scaffai, «il punto centrale, da cui si diramano le linee che attraversano la maggior parte dei suoi [sc. di Calvino] libri, riguarda l'ambiente come spazio che si modifica nel tempo; o meglio, come spazio di cui gradualmente il soggetto perde il controllo, smarrisce le coordinate»⁷⁴⁶.

2) «Contro questi sistemi io combatto, non contro i palazzi!»

La battuta che dà il titolo al paragrafo è pronunciata da Carlo Fermariello che, in *Le mani sulla città* di Rosi, già ricordato in precedenza, si ritrova, recitando nei panni del consigliere comunale comunista De Vita, faccia a faccia con lo spregiudicato Edoardo Nottola, avido palazzinaro del secondo dopoguerra e aspirante assessore al comune di Napoli. E la pronuncia, significativamente, dall'alto di un palazzo in costruzione, dove era stato portato da Nottola stesso. Qualche anno prima, nel 1957, lo stesso in cui, forse non casualmente, lascia il PCI⁷⁴⁷, Calvino tracciava la fallimentare parabola del suo «semiautobriografico» Quinto Anfossi⁷⁴⁸, dando alla luce *La speculazione edilizia*, altro

⁷⁴⁶ Niccolò Scaffai, *Storia, natura, individui: l'ecologia di Calvino*, in *Ecologia e lavoro* cit., p. 135. Per ulteriore bibliografia sul tema, si rimanda a ivi, p. 133, n. 2.

⁷⁴⁷ Si veda la lettera aperta pubblicata il 7 agosto 1957 sull'«Unità», scritta a seguito dei fatti d'Ungheria e nella quale lo scrittore, in apertura, ammette di aver «rinnovato la tessera del '57 manifestando un dissenso».

⁷⁴⁸ Quinto però, come vedremo, a differenza del proprio creatore, è una specie di traditore degli ideali, anche se Calvino, in una lettera a Marco Forti del '61, al fine di suggerire correzioni al saggio di quest'ultimo su Calvino che sarebbe uscito nei celebri numeri 4 e 5 del Menabò su *Letteratura e industria* nello stesso anno e in quello successivo, offre una chiara lettura su come debba essere inteso il personaggio: «Io volevo dir questo: per Quinto, la speculazione edilizia era qualcosa di contrapposto all'etica del Partito, qualcosa che aveva il fascino (vagamente scandaloso per un intellettuale di sinistra) del «momento economico» contro l'ascetismo della morale rivoluzionaria. Invece il compagno Masera gli dice: -Bravo grullo, se lo dicevi in sezione ti davano una mano. E tutt'a un tratto Quinto capisce che quel che gli sembrava uno scandalo non lo è affatto, che non c'era nessun moralismo da violentare, che lo scandalo è stato solo far male i propri affari, cioè farli seguendo un'idea letteraria e romantica e individualistica della spregiudicatezza economica, senza capire che tra eticità ed economicità non c'è separazione e che gli interessi di un proprietario che deve fare un affare oggi passano anche attraverso la sezione del Partito comunista, insomma devono inserirsi nel quadro degli interessi organizzati», in *Lettere*, p. 474. Sui numeri del Menabò cui si fa riferimento, si vedano almeno Silvia Cavalli, *Indagine sul «mondo imposseduto»*:

testo che, insieme al precedente e alla *Nuvola di smog*, andrà a comporre il trittico della *Vita difficile* e che egli stesso, in fase di stesura, non esita a definire «il capolavoro della mia musa moralistico-introspettiva»⁷⁴⁹: capolavoro in cui, come vedremo, Calvino porta al grado più alto, attraverso Anfossi, quella «mimesi attiva della negatività» di cui parla in un'intervista fattagli da Roberto de Monticelli su «Il Giorno» del 18 agosto 1959⁷⁵⁰.

Anche in questo caso, come nel precedente, l'*incipit* è significativo:

Alzare gli occhi dal libro (leggeva sempre, in treno)⁷⁵¹ e ritrovare pezzo per pezzo il paesaggio – il muro, il fico, la noria, le canne, la scogliera – le cose viste da sempre di cui soltanto ora, per esserne stato lontano, s'accorgeva: questo era il modo in cui

letteratura e industria nel «menabò» di Vittorini e Calvino, in Notos, 4, 2017; Stefano Giovannuzzi, «*Industria e letteratura*». Vittorini, «*Il Menabò*» e oltre: metamorfosi di un dibattito, in *Levia Gravia*, XIV, pp. 1-42, 2012; Carlotta Albanese, *Il dibattito tra letteratura e industria: «Il menabò 4»*, in *Sinestesiaonline*, a. XI, n. 35, 2022; Gennaro Sgambati, *Il Menabò e la sfida al labirinto: letteratura industriale in Vittorini e Calvino tra rappresentazione e strutturalismo*, in *Letteratura e Potere/Poteri Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021 a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana*, Adi editore, Roma 2023.

⁷⁴⁹ Lettera del 1° febbraio 1957 a Giorgio Bassani, in *Lettere*, p. 334. Sulla genesi dell'opera, che ha subito anche notevoli modifiche dopo la pubblicazione, si veda Martin L. McLaughlin, *The genesis of Calvino's La speculazione edilizia*, in *Italian Studies*, 48, 1, 2013, pp. 71-85.

⁷⁵⁰ Ora in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985. II*, Mondadori, Milano 1995, pp. 2719-2723, cit. a p. 2722: «Per dare il senso del come il nostro tempo si muove e avere ima coscienza completa di ogni processo degenerativo, sento il bisogno di un atteggiamento che definirei «mimesi attiva della negatività»: cioè trasportarci violentemente dalla parte di ogni fenomeno, ogni modo di pensare che giudichiamo negativo, entrare nella sua logica interna portandola alle ultime conseguenze, vivere insomma la negatività «al grado eroico». Finora sono riuscito a farlo solo ne *La speculazione edilizia*, dove un intellettuale costringe se [*sic*] stesso a entusiasarsi di ciò che sommamente odia, la febbre di nuove costruzioni che sta mutando volto alla Riviera, e a lanciarsi in disastrosi affari di aree fabbricabili».

⁷⁵¹ Sui personaggi-lettori in Calvino si veda Isotta Piazza, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Edizioni Unicopli, Milano 2009, in part. le pp. 124 e sgg.: «Se poche (solo due) sono le occasioni in cui Quinto, il protagonista, è rappresentato intento nella lettura, la loro posizione all'interno dell'intreccio narrativo assicura a esse notevole visibilità, suggerendone la rilevanza. [...] Ignorato il nome dell'autore, il titolo dell'opera, o anche solo il genere di libro letto da Quinto, l'atto della lettura è privato, in questa circostanza, di ogni valenza culturale e letteraria, e presentato come un esercizio meramente percettivo. La funzione della lettura in questo brano iniziale è quella di accompagnare il riconoscimento dei luoghi dell'infanzia, come se la pagina scritta fosse lo sfondo su cui il lettore proietta ogni singolo particolare del paesaggio (il muro, il fico, ecc.), per darvi maggior risalto.», cit. a pp. 124-125.

tutte le volte che vi tornava, Quinto riprendeva contatto col suo paese, la Riviera.
[...]

Però ogni volta c'era qualcosa che gli interrompeva il piacere di quest'esercizio e lo faceva tornare alle righe del libro, un fastidio che non sapeva bene neanche lui. Erano le case: tutti questi nuovi fabbricati che tiravano su, casamenti cittadini di sei otto piani, a biancheggiare massicci come barriere di rincalzo al franante digradare della costa, affacciando più finestre e balconi che potevano verso mare. La febbre del cemento s'era impadronita della Riviera: là vedevi il palazzo già abitato, con le cassette dei gerani tutte uguali ai balconi, qua il caseggiato appena finito, coi vetri segnati da serpenti di biacca, che attendeva le famigliole lombarde smaniose dei bagni; più in là ancora un castello d'impalcature e, sotto, la betoniera che gira e il cartello dell'agenzia per l'acquisto dei locali.⁷⁵²

La possibilità del recupero degli spazi dell'infanzia è frustrata dalla vista di un «qualcosa» che a poco a poco si scopre, i «casamenti cittadini», edificio emblema della costruzione selvaggia postbellica e delle condizioni di vita dei ceti più umili. Anche non sapendo, come giustamente ricorda Piazza, il contenuto del libro, esso tuttavia ha la funzione di 'uscita di sicurezza', si pone come alternativa al fastidio prodotto dalla vista delle case e dell'attività edile che sembra inarrestabile, la quale costruisce prima ancora che sia necessario, ammiccando ad una pratica di conquista del mondo naturale da parte dell'uomo nelle forme previste dal turismo selvaggio, ossia affacciando «più finestre e balconi che potevano verso mare». La fagocitazione del suolo, che avevamo già visto con Pasolini e avevamo confermato attraverso i dati di FAI e WWF, è particolarmente accentuata in un territorio come quello ligure, che, almeno negli anni '50, stando alle immagini comparative di un'indagine dell'ISPRA di qualche anno fa, era tra quelli più erosi d'Italia dall'espansione cittadina, insieme alle regioni del Nord e, a Sud, a Puglia e Campania⁷⁵³.

⁷⁵² Calvino, *Romanzi cit.*, p. 781.

⁷⁵³ *Il consumo di suolo in Italia*, a cura dell'Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale, Roma 2014, p. 8. Sul tema della speculazione edilizia in Liguria, affrontato, tra gli altri, da Bruno Gabrielli, si veda Francesco Gastaldi, *Bruno Gabrielli e la speculazione edilizia in Liguria, fra ricerca e piani*, in Giampiero Lombardini e Valter Scelsi (a cura di), *Bruno Gabrielli, Città e piani*, FrancoAngeli, Milano, 2018, pp. 208-212.

Lo sguardo di Quinto è sollecitato, dopo la vista obbligata del treno, dalla panoramica – altrettanto obbligata – che gli offre la madre dal terrazzo di casa⁷⁵⁴:

⁷⁵⁴ La veduta panoramica è, nota la Musarra Schröder, «nelle descrizioni di città una delle modalità preferite» dell'autore, per cui si veda Ulla Musarra Schröder, *Immagini d'architettura in Italo Calvino*, in *Italies*, 16, 2012. Il brano è anticipato da un pezzo in cui tutto è giocato tra la contrapposizione di passato e presente, tra un ambiente naturale morente e una edilizia senza freni, che si riflette nel difficile rapporto madre-figlio, come vedremo: «Quando Quinto saliva alla sua villa, un tempo dominante la distesa dei tetti della città nuova e i bassi quartieri della marina e il porto, più in qua il mucchio di case muffite e lichenose della città vecchia, tra il versante della collina a ponente dove sopra gli orti s'infiava l'oliveto, e, a levante, un reame di ville ed alberghi verdi come un bosco, sotto il dosso brullo dei campi di garofani scintillanti di serre fino al Capo: ora più nulla, non vedeva che un sovrapporsi geometrico di parallelepipedi e poliedri, spigoli e lati di case, di qua e di là, tetti, finestre, muri ciechi per servitù contigue con solo i finestrini smerigliati dei gabinetti uno sopra l'altro» Calvino, *Romanzi cit.*, p. 782. Alle sinuosità e ai morbidi contorni offerti dalla natura si è ora sostituita la fredda geometria dei palazzi in costruzione, che diventano il nuovo panorama. Qualcosa di analogo succederà nelle *Città invisibili*, con la sosta di Marco Polo a Procopia (*IX, Le città continue*. 3), quando la vista dalla stanza della locanda si affolla, fino a eliminare completamente il paesaggio: «Quest'anno, infine, a alzare la tendina, la finestra inquadra solo una distesa di facce: da un angolo all'altro, a tutti i livelli e a tutte le distanze, si vedono questi visi tondi, fermi, piatti piatti, con un accenno di sorriso, e in mezzo molte mani, che si tengono alle spalle di quelli che stanno davanti. Anche il cielo è sparito», a testimonianza dell'alienazione – qui declinata nella forma di un'amabilità passiva e priva di potenziale sovversivo – prodotta dalla mancanza di spazi e dalle condizioni abitative di un troppo pieno che necessita e consuma più risorse di quante ne siano disponibili. La citazione è in Italo Calvino, *Romanzi e racconti II*, Mondadori, Milano 2022, p. 482. A questi due passi fa eco un brano successivo della *Speculazione*: «Avvolta nel castello delle impalcature, come un mucchio confuso d'assi, corde, secchi, setacci, mattoni, impasti di sabbia e calce, la casa cresceva nell'autunno. Già sul giardino si abbatteva la sua ala d'ombra; il cielo alle finestre della villa era murato. Ma sembrava ancora una cosa provvisoria, un ingombro, che poi si toglie come s'è tirato su; e così cercava di considerarlo la madre, appuntando la sua scontentezza contro questi aspetti transitori, come oggetti che cadevano dalle impalcature sulle airole, disordine di travi sulla strada, ed evitando di considerare la casa come casa, come qualcosa che sarebbe stata per sempre piantata lì sotto i suoi occhi» Calvino, *Romanzi cit.*, p. 864. L'innaturalità della costruzione si palesa all'insegna della mostruosità e della confusione degli oggetti che occupano tutta la scena creando uno spazio caotico: ancora una volta, la mostruosità è sia nelle caratteristiche antiestetiche e antiumane dell'edificio, ma anche, etimologicamente, nel senso di qualcosa di eccezionalmente grande, al punto da chiudere la vista al cielo e gettare sulle zone circostanti la propria «ala d'ombra». La dimensione dell'accumulo la ritroveremo, nella significativa variante dei rifiuti, nelle *Città invisibili*, e specificatamente con la ben nota prosa di Leonia (*VII, Le città continue*. 1), per cui si veda Calvino, *Romanzi e racconti II* cit., pp. 456-457. La caratteristica del cielo oscurato, invece, ritornerà, significativamente, nel finale (patetico più che tragico), come a certificare il fallimento, in qualsiasi direzione, del progetto dei fratelli Anfossi: «Quinto e Ampelio non risposero. La stanza, con le persiane chiuse, era in penombra. Loro, seduti

Sua madre, ogni volta che lui veniva a ***, per prima cosa lo faceva salire sul terrazzo, (lui, con la sua nostalgia pigra, distratta e subito disappetente sarebbe ripartito senz'andarci); – Adesso ti faccio vedere le novità, – e gli indicava le nuove fabbriche: – Là i Sampieri sopraelevano, quello è un palazzo nuovo di certi di Novara, e le monache, anche le monache, ti ricordi il giardino coi bambù che si vedeva là sotto? Ora guarda che scavo, chissà quanti piani vogliono fare con quelle fondamenta! E l'araucaria della villa Van Moen, la più bella della Riviera, adesso l'impresa Baudino ha comprato tutta l'area, una pianta che avrebbe dovuto preoccuparsene il Comune, andata in legna da bruciare; del resto, trapiantarla era impossibile, le radici chissadove arrivavano. Vieni da questa parte, ora; qui a levante, vista da toglierci non ne avevano più, ma guarda quel nuovo tetto che è spuntato: ebbene, adesso il sole alla mattina arriva qui mezz'ora dopo.⁷⁵⁵

Entra qui in gioco l'altra figura chiave del romanzo, il contrappeso morale e storico all'atteggiamento di un Quinto che, ammiratore del grezzo affarista Caisotti, cerca di afferrare «il vero senso dei tempi»⁷⁵⁶ e cioè quello di «stare sul chi vive, con la pistola puntata, come - appunto - tra uomini d'affari, proprietari avveduti, imprenditori»⁷⁵⁷: la madre. E, a proposito del rapporto che ha il protagonista con quest'ultima, nota acutamente Marina Paino che

Madri, figli e giardini sono per altro al centro anche dell'altro celebre testo dato da Calvino alle stampe su «Botteghe Oscure» nello stesso anno del *Barone*, ovvero *La speculazione edilizia*, nel quale la smania capitalistica spinge il protagonista, Quinto Anfossi, a improvvisarsi palazzinaro, da intellettuale che era, sacrificando per questo progetto proprio parte del giardino della madre, riconoscibile trasfigurazione

con fasci di carte sulle ginocchia, rifacevano il conto di quando si sarebbe ammortizzato il capitale. Il sole spariva presto dietro l'edificio di Caisotti e di tra le stecche delle persiane la luce che batteva sull'argenteria del buffet era sempre meno, era adesso solo quella che passava tra le stecche più alte e si spegneva a poco a poco, sulle curve lustre dei vassoi, delle teiere...», in Calvino, *Romanzi cit.*, p. 890.

⁷⁵⁵ Calvino, *Romanzi cit.*, p. 782.

⁷⁵⁶ Ivi, p. 801.

⁷⁵⁷ *Ibid.*

narrativa da quella Villa Meridiana cui Eva Mameli Calvino dedicò tutte le proprie cure. Che il «semiautobiografico» personaggio (come Calvino stesso definì lo sprovveduto Quinto) muova, attraverso il tentativo di speculazione, un'aggressione al mondo della madre emerge del resto chiaramente dalla lettera del racconto, in cui la donna prova inizialmente a opporre resistenze allo scempio del giardino («l'esclamazione di lei, a mani alzate verso le tempie: – Per carità! Povero il nostro giardino! –»), mentre nel figlio si fa strada un malcelato senso di colpa, «un ombroso disagio, quasi un rimorso. Era il rimpianto che sua madre vi metteva per una parte di sé, di lei stessa che si perdeva». Pure in questo caso si ha dunque a che fare con una perdita, che è della madre ma indirettamente anche del figlio, una perdita che passa da un giardino e che interseca la propria valenza con la perdita-aggressione (anch'essa scaturita da un atto volontario) che, in quello stesso anno della *Speculazione*, Cosimo infligge alla Generalessa. Dinanzi alla scomparsa di una parte di sé rappresentata dal giardino, la signora Anfossi spia all'inizio, dolente, lo scenario degli alberi che si modifica, ma cerca di nascondere a sé stessa la perdita continuando fino all'ultima pagina ad accudire il proprio spazio «d'aiola in aiola». ⁷⁵⁸

Ma la contrapposizione al mondo della madre è, come abbiamo detto, anche uno scontro con un passato che non esiste più, o meglio, che sembra vivere soltanto nei tentativi di recupero del paesaggio ⁷⁵⁹ e, per contro, nei tentativi di Quinto di tenersene distante attraverso l'adesione a una ipotetica 'maniera di esistere' del mondo moderno, che è appunto l'antimorale di cui si fa espressione Caisotti: quest'ultimo passa infatti, nonostante e in virtù di ciò che è e rappresenta, da personaggio negativo a modello da imitare: «A Quinto più ne sentiva dir male più gli piaceva: il bello degli affari [...] era proprio questo cacciarsi avanti tra gente d'ogni risma, trattare con imbroglianti sapendo che sono imbroglianti e non lasciandosi imbrogliare, magari cercando d'imbrogliarli» ⁷⁶⁰.

⁷⁵⁸ Marina Paino, *Il Barone e il Viaggiatore. E altri studi su Italo Calvino*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 45-46.

⁷⁵⁹ Si pensi al seguente brano, tratto dalla quinta parte: «Nei suoi ritorni a *** sceglieva sempre itinerari mezzo in campagna o lungo la marina, dove c'erano da riscoprire sensazioni d'una memoria più sedimentata, marginale o minore. Ora neppure la nostalgia per il vecchio mondo che sparisce agiva in lui; vista da quei marciapiedi la città era uguale a sempre, straziantemente uguale, e quel che c'era di nuovo - facce, gioventù, negozi - non contava nulla, il tempo dell'adolescenza pareva sgradevolmente vicino» Calvino, *Romanzi cit.*, p. 798.

⁷⁶⁰ Ivi, p. 795-796.

Così, mentre l'aggressione di Quinto si consuma, la madre – e, con essa, la resistenza della porzione naturale, rappresentata dal giardino – retrocede sempre più, in comunione con la vegetazione al punto che «lasciava [i fiori] afflosciarsi sugli steli senza coglierli»:

Il luogo cambiava aspetto e colore. La terra più profonda veniva alla luce, d'un bruno carico, con un forte umido odore. Il verde vegetale del soprassuolo spariva nei cumuli al rimbocco delle fosse sotto le palate di terra soffice e le zolle restie allo sfarsi. Alle pareti dello scasso affioravano nodi di radici morte, chioccioline, lombrichi.

La madre, dal giardino, tra le piante fitte, i fiori che lasciava afflosciarsi sugli steli senza coglierli, gli arbusti alti, i rami delle mimose, allungava lo sguardo a spiare ogni giorno l'affossare del terreno perduto, poi si ritirava nel suo verde.⁷⁶¹

Lo scavo che rimuove il terreno scopre un altro mondo, quello sotterraneo fatto di radici, chioccioline e lombrichi, che, al pari del «verde vegetale del soprassuolo», viene distrutto dalle palate per far posto alle fondamenta del palazzo che dovrà sorgere, distruggendo così anche ciò che c'è di meno visibile nello spazio residuo del giardino. Quest'ultimo, infatti, non è affatto un elemento secondario, sia nella narrazione, per la sua già ricordata funzione di 'resistenza' all'ipertrofia dell'edilizia, sia nell'opera complessiva di Calvino⁷⁶²: si pensi, per esempio, alle relazioni tra vicini ne *La formica argentina*, le quali

⁷⁶¹ Ivi, p. 841. Questo brano, peraltro, può essere preso come esempio per confermare quanto dice Milanini: «La raffigurazione degli ambienti, l'affollarsi sulla pagina di particolari che si sovrappongono ad altri particolari, danno soprattutto conto dell'attività di chi contempla: impressioni e illusioni ottiche, cambiamenti di prospettiva, integrazioni mentali, soprassalti del cuore... L'interiorità dei protagonisti si appalesa progressivamente attraverso le immagini che essi si fanno del mondo», in Milanini, *La trilogia* cit., p. 254. Ma si veda anche, sempre dal punto di vista della madre, la citazione alla n. 24.

⁷⁶² Già è stata ricordata Villa Meridiana a Sanremo, ad esempio. Si veda, sull'argomento, Paola Forneris, Loretta Marchi, *Il giardino segreto dei Calvino: Immagini dall'album di famiglia tra Cuba e Sanremo*, De Ferrari, Genova 2023. Sull'ambiente del giardino in letteratura si vedano almeno Guido Davico Bonino, *La felicità è nel giardino. Una guida letteraria*, Il Saggiatore, Milano 2024; Robert Pogue Harrison, *Giardini. Riflessione sulla condizione umana*, Fazi Editore, Roma 2009; Damon Young, *Filosofia in giardino. Le idee di 11 grandi autrici e autori elaborate tra parchi, giardini e piante*, Iacobelli Editore, Guidonia Montecelio (RM) 2015. Più in generale, sul versante in particolare filosofico, oltre alle opere al tema dedicate da Gilles Clément, si vedano Massimo Venturi Ferriolo, *Oltre il giardino. Filosofia di paesaggio*,

si svolgono principalmente nei giardini delle rispettive case; ancora, fondamentale è l'ambientazione «edenica, stupefacente e precaria»⁷⁶³ del giardino in *Un pomeriggio, Adamo*, in cui «attraverso l'allegoria naturale, Calvino allude con evidenza anche a una forma d'iniziazione al desiderio, di scoperta della pulsione, che si serve a sua volta dell'ipotesto biblico, rovesciandolo: l'iniziativa della scoperta viene dal ragazzo e la conoscenza, per quanto trasgressiva agli occhi di Maria-nunziata, non è proibita»⁷⁶⁴, anche se, ricorda ancora Scaffai, anche in questo caso, al pari del racconto biblico, «la sintonia con la natura [...] verrà meno»⁷⁶⁵. Il disvelamento della realtà non risparmia nemmeno Giovannino e Serenella, protagonisti de *Il giardino incantato*, pubblicato l'anno successivo rispetto al racconto precedente, i quali «per accedere al giardino incantato, devono attraversare una siepe quasi leopardiana dietro la quale, in una dimensione ormai cosmica, scoprono che non esiste felicità»⁷⁶⁶, mostrando appunto quell'«impossibilità dell'armonia naturale»⁷⁶⁷ sulla quale Scaffai incentra il proprio discorso ecocritico su Calvino. Ma la siepe, si noterà, è anche prerogativa della madre di Quinto (oltre ad essere elemento che più volte emerge a separare le vite che agiscono nella *Formica*): da essa ella si affaccia e guarda, impotente, ciò che accade. La siepe di leopardiana memoria perde dunque la sua funzione di impedimento utile a scatenare il meccanismo immaginativo e diventa, al contrario, una balaustra dalla quale vedere la realtà tragica delle cose.

Segno inequivocabile di un cambiamento che è alterazione e che non prevede alcun accordo con l'ambiente naturale né con ciò che in precedenza era stato costruito dall'uomo, è il deforme. Si tenga presente il seguente brano:

– Certo, non sarà un palazzo tanto bello, – disse, e fece quella che la madre di Quinto avrebbe poi chiamato “la sua brutta risata”, – loro capiscono che una costruzione la

Einaudi, Torino 2019; Santiago Beruete, *Giardinosofia. Una storia filosofica del giardino*, Ponte alle Grazie, Milano 2018.

⁷⁶³ Scaffai, *Ecologia e letteratura* cit., p. 198.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ *Ibid.*

⁷⁶⁶ Roberto Deidier, *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Sellerio Editore, Palermo 2024, pp. 48-49. Ma si veda pure Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., p. 200.

⁷⁶⁷ Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 193-201.

posso fare solo girata in questo senso, – e faceva gesti con le sue braccia tozze, – certo non sarà un palazzo tanto bello, ma lei mi dice: è centrale, e io le do ragione...
[...]

Quinto aveva avuto un'espressione insieme di fatalismo e di sufficienza, come l'uomo che sa bene che tutto si poteva chiedere a quella futura costruzione tranne d'essere bella, anzi ci si doveva augurare che fosse anonima, squallida, che si confondesse con i più anonimi edifici intorno e marcasse la sua totale estraneità dalla loro villa.⁷⁶⁸

Qui, come altrove, il fatto di sottolineare la scarsa riuscita estetica della costruzione non è una mera informazione di contorno fine a sé stessa: il brutto diventa sintomo di una malattia che è al contempo urbanistica e socio-economica, utile a prendere le distanze, per contrasto, «dalla loro villa». Nel magma indistinto in cui sono fusi l'antiestetico e il superfluo, si finisce così per superare persino l'inevitabile contrasto tra brutto e funzionale⁷⁶⁹ – nella maggior parte dei casi risolto a favore di quest'ultimo, utile a giustificare o ad annullare il primo – per approdare a un misto di brutto e inutile, che è poi il risultato di ciò viene fuori dal tentativo dei fratelli Anfossi.

3) La nuvola di smog

«La Purificazione» era un quindicinale e aveva per sottotitolo «dell'Aria dal Fumo, dalle Esalazioni Chimiche e dai Prodotti della Combustione». Era l'organo

⁷⁶⁸ Calvino, *Romanzi cit.*, pp. 792-793.

⁷⁶⁹ Già a metà Ottocento Rosenkranz, in pagine di rara chiarezza, affermava: «La costruzione deve almeno essere sicura e corrispondere in qualche modo al suo scopo. Queste due considerazioni utilitarie fanno sì che automaticamente ci sia nell'opera una certa euritmia. Un fabbricato è tanto più bello quanto più esprime all'esterno la rassicurante solidità dei suoi rapporti e quanto più annuncia simbolicamente, già nella forma, lo scopo a cui è dedicato», in Karl Rosenkranz, *Estetica del brutto*, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2019, p. 71.

dell'EPUACI, «Ente per la Purificazione dell'Atmosfera Urbana dei Centri Industriali». L'EPUACI era collegato con associazioni consorelle d'altre nazioni, che mandavano i loro bollettini e i loro opuscoli. Spesso si tenevano dei congressi internazionali, soprattutto sul grave problema dello smog.⁷⁷⁰

A «La purificazione», com'è noto, lavora in qualità di redattore il protagonista de *La nuvola di smog*. Un nome che, se sulle prime potrebbe far pensare quasi a un periodico dedicato a questioni spirituali, si rivela per mezzo di un sottotitolo il quale, attraverso la propria misura ingombrante, ne rivela anche i risvolti fortemente ironici. E ce lo confermerà, più avanti, il fatto che il proprietario, l'ingegner Cordà, è, allo stesso tempo, anche il «consigliere delegato di una serie d'industrie e [che] all'Ente poteva dedicare solo ritagli di tempo»⁷⁷¹, mettendo in campo quella «propaganda ambivalente, che esalti lo smog come manifestazione dell'importanza industriale della città mentre dichiara di volerlo combattere» di cui parla Scaffai⁷⁷². Ma a questo punto ci siamo già inoltrati in là all'interno della storia: tutto questo ci viene svelato a poco a poco e Calvino fa andare la conoscenza del lettore di pari passo con l'intelligenza del protagonista. Ad ogni modo, l'incontro con la città – oltre che, banalmente, il titolo dell'opera – ci conduce verso la questione fondamentale della storia:

Per uno appena sbarcato dal treno, si sa, la città è tutta una stazione: gira gira e si ritrova in vie sempre più squallide, tra rimesse, magazzini di spedizionieri, caffè col banco di zinco, camion che gli soffiano in faccia getti puzzolenti, e cambia continuamente di mano la valigia, si sente le mani gonfie, sudice, la biancheria appiccicata addosso, il nervoso, e tutto quello che vede è nervoso, frantumato. La camera ammobiliata che faceva per me la trovai proprio in una di queste vie.⁷⁷³

⁷⁷⁰ Ivi, p. 907.

⁷⁷¹ *Ibid.*

⁷⁷² Scaffai, *Storia, natura, individui* cit., p. 141.

⁷⁷³ Calvino, *Romanzi* cit., p. 893. Poco più avanti, circa la posizione della propria abitazione, il protagonista svelerà che: «Lavoro nuovo, città diversa, fossi stato più giovane o mi fossi aspettato di più dalla vita, m'avrebbero dato slancio e contentezza; adesso no, non sapevo vedere che il grigio, il misero che mi circondava, e cacciarmi dentro, non tanto come se vi fossi rassegnato, ma addirittura come se mi piacesse,

La dimensione cittadina già rivela il proprio essere squallido attraverso l'accoglienza riservata al viaggiatore, momento in cui la stazione si toglie di dosso le proprie potenzialità sineddotiche per assurgere a una valenza più metaforica, in cui, effettivamente, il proprio squallido microcosmo riflette un degrado più generale, mai smentito. Qui, consonante, come abbiamo visto, con l'ambiente circostante, che contempla un paesaggio urbano e architettonico piacevole solo ad occhi, come quelli di Claudia, per i quali può assumere una valenza esotica (si pensi al casamento dove egli vive in affitto o alla birreria dall'eloquentissimo nome di Urbano Rattazzi, a voler unire città e squallore), l'uomo si ritrova avvolto sempre da uno strato di polvere che è quasi come se gli ovattasse l'esistenza:

Come dirle che rispondevo da un luogo pieno di polvere, che i listelli della persiana erano coperti d'una nera crosta sabbiosa, che sui miei colletti c'era l'orma d'un gatto, e che quello era l'unico mondo possibile per me, era l'unico mondo possibile al mondo, e il suo, di mondo, soltanto per un'illusione ottica poteva apparirmi esistente? Non mi sarebbe neanche stata a sentire, era troppo abituata a vedere tutto dall'alto e le circostanze meschine di cui era intessuta la mia vita era naturale le sfuggissero.⁷⁷⁴

L'unico mondo concepibile, dunque, è quello che, insieme alle spighe del progresso, non può non contemplare anche la crescita contestuale della gramigna: solo in queste condizioni ambientali è possibile l'emersione di un personaggio che tiene insieme i due poli della contraddizione, come è in fondo Codrà – e può permettersi di esserlo, da padrone dell'industria⁷⁷⁵. Dunque, il languore in cui giace il protagonista è, in fondo, un

perché ne traevo la conferma che la vita non poteva essere diversa. Perfino le vie che dovevo percorrere, le sceglievo così, le più secondarie e strette e anonime», ivi, pp. 894-895. In preda a questa sorta di appagante rassegnazione, il protagonista percorre tutto il racconto, almeno fino a quando, insieme a Claudia, non vedrà la città dalle colline circostanti.

⁷⁷⁴ Ivi, pp. 913-914.

⁷⁷⁵ Illuminante è la scena in cui, mentre i due stanno per discutere delle bozze del nuovo numero de «La Purificazione»: «Io guardavo alle sue spalle: la parete dietro di lui era una lastra di vetro, una larghissima

misto di autocommiserazione e piacere. La presa di coscienza, in una città in cui tutto vive appannato dalla polvere dello smog, non può che avvenire all'esterno di quest'ultima, guardandosi dal di fuori:

Afferrai Claudia per il polso, stringendoglielo. – Guarda! Guarda laggiù!

– Cosa?

– Laggiù! Guarda! Si muove!

– Ma cos'è? Cos'hai visto?

Come dirle? Dalle altre nuvole o nebbie che a seconda di come l'umidità s'addensa negli strati freddi dell'aria sono grige o azzurrastrare o bianchicce oppure nere, questa non era poi tanto diversa, se non per il colore incerto, non so se più sul marrone o sul bituminoso, o meglio: per un'ombra di questo colore che pareva farsi più carica ora ai margini ora in mezzo, ed era insomma un'ombra di sporco che la insudiciava tutta e ne mutava – anche in questo essa era diversa dalle altre nuvole – pure la consistenza, perché era greve, non ben spiccicata dalla terra, dalla distesa screziata della città sulla quale pure scorreva lentamente, a poco a poco cancellandola da una parte e dall'altra riscoprendola, ma lasciandosi dietro uno strascico come di filacce un po' sudice, che non finivano mai.

– Lo smog! – gridai a Claudia. – Vedi quella? È una nuvola di smog!

Ma lei, senza ascoltarmi, era presa da qualcosa che aveva visto volare, uno stormo di uccelli, e io restavo lì affacciato a guardare per la prima volta dal di fuori la nuvola che mi circondava in ogni ora, la nuvola che abitavo e che m'abitava, e sapevo che di tutto il mondo variegato che m'era intorno solo quella m'importava.⁷⁷⁶

Questo quadro di coppia è significativo per l'intelligenza, se non di tutta, per lo meno di una parte consistente dell'opera. Innanzitutto, in quella nuvola o nebbia che «non era poi tanto diversa» dalle altre, si ritrova la subdola ambiguità di un dramma ecologico in atto

finestra dalla quale si dominava l'estensione della fabbrica. Nella sera nebbiosa emergevano poche ombre; in primo piano spiccava la sagoma d'un elevatore a catena che portava su grandi secchi - credo - di polvere di ghisa. Si vedeva la fila delle tazze di ferro salire con continui scatti e un lieve ondeggiare che pareva scomponesse un poco la sagoma del mucchio di minerale e mi pareva che un velo fitto se ne levasse in aria e venisse a posarsi anche sulla vetrata dello studio dell'ingegnere», *ivi*, p. 932.

⁷⁷⁶ *Ivi*, p. 926.

il quale, non essendo poi così tanto differente da ciò che è effettivamente naturale, a un occhio distratto, come quello di Claudia, non produce alcuna preoccupazione: la differenza, quando è ormai troppo tardi, si vede nello «strascico» che la nuvola lascia sulla città e, cosa importante, solo su di essa. Allo stesso tempo, qui, si gioca il più alto grado di incomunicabilità tra i due soggetti, tra il protagonista, che fissa lo sguardo sull'ambiente in cui vive per coglierne gli aspetti negativi, e la donna, eterna turista che lascia i propri occhi in balia delle impressioni del momento – lo «storno di uccelli», in questo caso – e, priva della necessità di abitare un luogo⁷⁷⁷, sfoglia i paesaggi senza alcuno sguardo critico. Non meno importante, infine, è la chiusura del brano, in cui l'io narrante fa riferimento alla «nuvola che abitavo e che mi abitava», in un informarsi reciproco tra uomo e ambiente. Ma se, come giustamente nota Scaffai,

la prospettiva da cui parte Calvino si basa infatti su valori sostanzialmente diversi da ciò che chiamiamo “ecologia profonda”⁷⁷⁸: all'assimilazione del soggetto nell'ambiente che lo include, preferisce la dialettica tra natura e individuo, analoga a quella che muove l'agire del soggetto nella Storia. Tale dialettica prevede anche il reciproco scambio di ruoli e di sguardi fra uomo e natura, fra uomo e animale; ammette l'empatia e lo straniamento (termini e concetti peraltro cruciali negli studi contemporanei sull'animalità e sull'ecologia letteraria), ma non l'annullamento dell'individuo nell'oggettività impersonale o in un'indistinta armonia con il tutto, né

⁷⁷⁷ Si ricordi che «Claudia telefonava sempre da città diverse, e ogni volta, fosse in stato di angoscia o di gioia di vivere, esigeva che la raggiungessi immediatamente per dividere con lei questo suo stato». E soprattutto perché vive «in ambienti [...] ignoti e impraticabili», quelli benestanti, che le permettono di vedere il viaggio come fuga dalla monotonia di vivere in luogo fino al punto da conoscerlo, come invece succede al protagonista. Citazioni rispettivamente in Calvino, *Romanzi cit.*, a pp. 917 e 913.

⁷⁷⁸ Sull'“ecologia profonda” si veda almeno Guido Dalla Casa, *L'ecologia profonda. Lineamenti per una nuova visione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2011, che, innanzitutto, distingue tra “ecologia di superficie” e “ecologia profonda”, per cui se nella prima «la Terra va rispettata perché è di tutte le generazioni presenti e future», nella seconda «la specie umana non è depositaria né proprietaria di alcunché» (p. 37), inserendosi dunque in quella linea di antiantropocentrismo che tanta parte ha negli studi di ecologia letteraria: sul ricondurre la specie umana alla Natura e riportarla a un tutto organico si fonda, in buona sostanza, l'idea di “ecologia profonda”. Sull'antiantropocentrismo in Calvino si veda Marco Lobascio, *Tra il mare dell'oggettività e lo sguardo dell'archeologo. Ambivalenze dell'anti-antropocentrismo di Italo Calvino*, in *Italica*, 97, 2, pp. 237-263.

autorizza la dissoluzione delle sue istanze nell'adesione completa al mondo esterno, alla *res extensa*⁷⁷⁹,

noteremmo tuttavia che, in questo caso, la parte malata dell'ambiente penetra e si fonde con l'uomo al punto che a quest'ultimo «solo quella importava». Il disagio che si squaderna di fronte agli occhi del protagonista, che ora ha preso definitivamente coscienza di sé e del proprio ambiente malato, un cielo che, come penserà più avanti in compagnia del sindacalista Omar Basaluzzi e dei suoi amici, «neanche la bella stagione avrebbe pulito»⁷⁸⁰. In un mondo in cui «era giugno avanzato ma l'estate non cominciava»⁷⁸¹ e in cui «i passanti parevano ombre fotografate al suolo dopo che il corpo era volato via»⁷⁸², dove «il corso normale delle stagioni pareva cambiato»⁷⁸³, l'unica speranza è la fuga: quasi stelle comete, i carri dei lavandai di cui il protagonista si accorge lo traghettano verso la campagna e verso Barca Bertulla, il «paese dei lavandai»⁷⁸⁴. Qui, in un idillico scenario dove tutto (persino il lavoro) è in armonia col proprio ambiente,

Tra i prati e le siepi e i pioppi continuavo a seguire con lo sguardo i fontanili, le scritte su certi bassi edifici Lavanderia a vapore, Cooperativa lavandai Barca Bertulla, i campi dove le donne come vendemmiassero passavano coi cestini a staccare la biancheria asciutta dai fili, e la campagna nel sole dava fuori il suo verde tra quel bianco, e l'acqua correva via gonfia di bolle azzurrine. Non era molto, ma a me che non cercavo altro che immagini da tenere negli occhi, forse bastava.⁷⁸⁵

Un finale in cui, nota Scaffai, «il personaggio è ormai solo uno spettatore rassegnato e ben lontano dall'euforia quasi dionisiaca di Liberese [sc. il protagonista di *Un*

⁷⁷⁹ Scaffai, *Storia, natura, individui* cit., p. 137.

⁷⁸⁰ Calvino, *Romanzi* cit., p. 945.

⁷⁸¹ Ivi, p. 947.

⁷⁸² *Ibid.*

⁷⁸³ *Ibid.*

⁷⁸⁴ Ivi, p. 951.

⁷⁸⁵ Ivi, p. 952.

pomeriggio, Adamo, già citato]». Anche per il protagonista della Nuvola si tratta dunque di reagire di fronte alla propria impotenza con la fuga, anche se solo temporanea.

In definitiva, abbiamo visto come la componente ecologica, nel Calvino “sociale”, tanto per assecondare l’etichetta affibbiatagli per quanto riguarda la narrativa degli anni ’50, sia presente anche e forse, in alcuni casi, in maniera più forte rispetto al resto, dove pure è molto viva: dalla Genova degradata del *Sentiero* alle istanze ecologiche che accompagnano la singolare avventura di Cosimo, dalla natura inafferrabile di *Marcovaldo* alle *Città invisibili*, specchio ideale e utopico di quelle visibili e reali⁷⁸⁶, agli ‘animali di Calvino’⁷⁸⁷, per citare ancora il libro di Iovino. Ma se, per riprendere un’osservazione di Gore Vidal richiamata da Calvino stesso in una lettera a quest’ultimo, lo scrittore dice: «Lei nota che già nel 1958 mi preoccupavo della distruzione dell’environment, e questo riconoscimento mi fa felice perché viene da Lei che è sempre stato in prima linea nella difesa dell’ecologia. Sempre su questo argomento, Le manderò *La speculazione edilizia* in italiano»⁷⁸⁸, allora questa scelta operata è ancor più giustificata dalla consapevolezza di chi, già all’epoca, era cosciente dell’operazione che stava svolgendo.

⁷⁸⁶ Sulle suggestioni e gli stimoli esterni giunti a Calvino da parte dell’urbanistica coeva, da Françoise Choay all’“arcologia” di Soleri, si veda Annabella Petronella, *Dalle città invisibili alle città visibili. Italo Calvino sulla frontiera degli Urban Studies*, in Letteratura e Scienze Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti) Pisa, 12-14 settembre 2019 a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Adi editore, Roma 2021.

⁷⁸⁷ Ma si veda anche Scaffai, *Storia, natura, individui* cit., pp. 148-153.

⁷⁸⁸ *Lettere*, p. 845. Subito dopo, nella medesima lettera, dirà: «Le scrivo da San Remo, dalla villa in cui si svolgevano – vent’anni fa – gli avvenimenti di quella novella, e da allora le cose sono cambiate solo quantitativamente, cioè la mia villa è sempre più circondata da una orribile foresta di cemento armato, e la nostra famiglia è sempre alle prese con qualche impresario: per la vendita definitiva, ormai».

Le strade di Volponi

A parlare di critica ecologica può venire in mente Volponi, allo stesso modo in cui, invertendo il punto di partenza e quello di arrivo, l'autore marchigiano potrebbe far pensare a una lettura ecologica delle proprie opere, soprattutto se guardiamo alla sua opera poetica, di recente rieditata per il grande pubblico attraverso la riunione delle principali raccolte in versi⁷⁸⁹. E ci si non sbaglierebbe di molto, se si pensa al fatto che Volponi

conserva miracolosamente, nel bel mezzo della «modernizzazione» degenerata in darwinismo sociale, la sua voce poetica e una *cognizione comunitaria e visionaria del paesaggio*, e interroga accanitamente il reale rendendo poetabili i dati traumatici del vissuto mediante il sondaggio visivo, olfattivo, tattile, acustico di un *corpo estroflesso nel mondo*. Grazie a ciò è riuscito a dar voce alla «drammaticità di un fallimento, di un incontro non riuscito fra tutto il lungo, sublime, provinciale, caotico passato italiano e la moderna razionalità industriale».⁷⁹⁰

Ma, se incrociamo sin da subito le due variabili – Volponi e la critica ecologica –, il risultato quasi automatico cui la mente giunge è sicuramente *Il pianeta irritabile*. E non è un caso: oggetto di superfetazione critica⁷⁹¹, il romanzo volponiano si presta benissimo

⁷⁸⁹ Paolo Volponi, *Poesie*, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2024.

⁷⁹⁰ Emanuele Zinato, *Introduzione*, in Volponi, *Poesie* cit., p. VII. Corsivo mio. La citazione riportata è estrapolata da Alfonso Berardinelli, *Volponi, uno scrittore «diverso»*, in AA. VV., *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Transeuropa, Ancora 1997, p. 18.

⁷⁹¹ Oltre alle pagine di Scaffai, per le quali si rimanda alla nota successiva, si dà qui conto di alcune notizie bibliografiche utili per inquadrare il romanzo in particolare sul versante della critica ecologica e in territori affini, per cui si vedano Francesco Diaco, «È sempre più bello questo nostro pianeta»: *ecologia e lavoro in Paolo Volponi*, in *Ecologia e lavoro* cit., pp. 155-177; *Id.*, *L'ornitologo visionario. Lo sperimentalismo ecologico di Paolo Volponi*, in *Status Quaestionis*, 25 (2023), pp. 221-268. Giulia Falistocco, *Crisi dell'ambiente, crisi dell'uomo: una lettura ecologica di Dissipatio H.G. e Il pianeta irritabile*, in *Tra ecologia letteraria* cit., pp. 107-116; Andrea Inglese, *L'umano e l'animale in Il pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in *Cahiers d'études italiennes*, 7, 2008, pp. 347-357; Stefano Pifferi, *Contro l'umanità 'Eco-criticism', anti-antropocentrismo, odeporica nel «Pianeta irritabile» di Volponi*, in *GriseldaOnline*, 20, 1, 2021, pp. 206-218; Alessandro Gaudio, *Per una cartografia del tardo capitalismo*.

a una lettura ecologica in base ad alcuni elementi cruciali già ben individuati in numerosi contributi, a partire da Scaffai, il quale, accostando il testo alla prosa *Natura ed animale*, già delinea alcune delle caratteristiche che rendono quest'opera immediatamente adatta ad una lettura di tal genere, tra cui, per l'appunto, «la schiavitù imposta all'animale, l'incapacità dell'uomo di lasciar esprimere la propria animalità, il motivo fantascientifico della proiezione in un futuro remoto»⁷⁹². E il critico, giustamente, riporta il testo alla più ampia categoria di una «"scrittura della fine"»⁷⁹³ alimentata da questioni chiave come «la coscienza della mutazione storico-sociale, l'osservazione di un ambiente alterato nei suoi equilibri di fondo e l'ansia per la deriva distruttiva a cui tali trasformazioni potrebbero condurre»⁷⁹⁴. Come in altri casi che abbiamo cursoriamente osservato – Ortese e Zanzotto su tutti, ma anche Primo Levi – ci troviamo di fronte a un autore che, pur oggetto di riscoperta (o, in alcuni casi, di scoperta) critica *tout-court* negli ultimi anni, sicuramente ha visto un incrementarsi dell'attenzione sulla propria opera anche per merito della critica ecologica, che si affianca in modo particolare all'analisi di un ambiente specifico che è quello della fabbrica e del mondo industriale, che si affaccia, nell'opera del nostro autore,

La verifica del Pianeta irritabile di Paolo Volponi, in *Critica letteraria*, 141, pp. 676-686. Ma si vedano anche i capp. III e IV di Tiziano Toracca, *Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile, Le mosche del capitale: una trama continua*, Morlacchi Editore U.P., Perugia 2020, pp. 81-154 e Marco Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, in *Paolo Volponi: Scrittura come Contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, FrancoAngeli, Milano 1995, pp. 87-105. Infine, per un inquadramento più generale del romanzo nel tema della distopia e della catastrofe, è sufficiente rimandare a Muzzioli, *Scritture della catastrofe* cit., pp. 215-228. Si segnala qui inoltre, anche se privo di riferimenti al romanzo, ma comunque in considerazione di un Volponi 'ecologico', *Eco/logiche. Politiche, saperi, corpi, ambiente*, a cura di T. Villani e U. Fadini, Manifesto Libri Editore, Roma 2021.

⁷⁹² Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., p. 203.

⁷⁹³ Ivi, p. 202.

⁷⁹⁴ Ibid.

ma anche come momento significativo della nostra storia letteraria, con *Memoriale*, edito nel 1962⁷⁹⁵, «invenzione narrativa che si colloca nel cuore della modernità industriale»⁷⁹⁶.

1) **Cominciare dalla fine: *La strada per Roma***

Potrebbe in effetti sembrare strano, come si intuisce dal titolo, concentrarsi sull'ultima opera narrativa pubblicata dell'autore, *La strada per Roma*, uscita per Einaudi nel 1991, un romanzo peraltro «più isolato e satellitare»⁷⁹⁷ rispetto ai ben più noti *Corporale*, *Il pianeta irritabile*, *Le mosche del capitale*; eppure, se guardiamo alla storia del testo, ci rendiamo conto che, in realtà, il progetto iniziale risale agli albori della scrittura in prosa dell'urbinate, addirittura a prima dell'esordio. Del resto, abbiamo una testimonianza di prima mano, che l'autore fa precedere al testo della prima edizione, che varrà la pena riportare per intero, in quanto testimonianza di un percorso del testo che attraversa la storia personale e quella collettiva senza perdere di 'attualità'.⁷⁹⁸ Nel lucido risvolto di

⁷⁹⁵ Abbiamo già notizia del romanzo in alcune lettere del 1960 indirizzate a Pasolini, in particolare quella del 28 maggio, ma anche altre successive, per cui si veda Paolo Volponi, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti, Edizioni Polistampa, Firenze 2009, pp. 122-124 e sgg. Sulla tematica industriale si rimanda alle osservazioni e alla bibliografia del paragrafo introduttivo al capitolo; si aggiungeranno qui solo alcune indicazioni strettamente inerenti all'autore e all'opera, per cui si vedano Raffaele Cavalluzzi, *Il Memoriale di «mali» e di «visioni»*, in *Id.*, *Lo scarpone e il turbante indiano. Su Volponi e altre occasioni di letteratura e di cinema*, Edizioni B.A. Graphis, Gorgonzola 2009, pp. 6-28; Daniela Forni, *Le figure della fabbrica*, in *Scrittura come contraddizione* cit., pp. 106-128; Tiziano Toracca, *Paolo Volponi's Memoriale: Industry Between Alienation and Utopia*, in *The years of alienation in Italy. Factory and Asylum Between the Economic Miracle and the Years of Lead*, edited by A. Diazzi e A. Sforza Tarabochia, Palgrave Macmillan, London 2019, pp. 115-132; Giuseppe Nicoletti, *Una premessa quasi necessaria. Volponi e il romanzo industriale*, in *Narrativa nuova serie*, 31-32, 2010, pp. 25-38.

⁷⁹⁶ Vittorio Spinazzola, *Le metamorfosi del romanzo sociale*, ETS, Pisa 2012, p. 97.

⁷⁹⁷ Toracca, *Paolo Volponi* cit., p. 11. Si tratta, probabilmente, a dispetto delle numerosissime recensioni uscite all'indomani della pubblicazione e probabilmente dovute all'interesse per la novità, del romanzo di Volponi meno indagato dalla critica, insieme al *Sipario ducale*.

⁷⁹⁸ Paolo Volponi, *La strada per Roma*, Einaudi, Torino 1991, p. 1: «Questo romanzo è il primo che ho pensato e progettato, alla fine degli anni '50. Ho cominciato a scriverlo soltanto qualche anno più tardi, nell'autunno del '61, appena dopo aver consegnato *Memoriale* all'editore. Allora lo scrivevo secondo un

copertina, anonimo, si sottolinea che, anche se «sembrava che nessuno avesse saputo raccontare l'Italia torbida e innocente degli anni che segnano il trapasso dal dopoguerra al miracolo economico»⁷⁹⁹, tuttavia era stato in grado di farlo Volponi, «così tempestivamente e con tanta generosa bravura da sentirsi come sbilanciato in avanti e da scegliere dunque d'istinto una lunga pausa, un silenzioso rinvio al futuro»⁸⁰⁰.

Si tratta, dunque, di un'opera pre-: pre-benessere dell'Italia della ricostruzione; per certi aspetti, almeno in relazione alla costruzione dei personaggi, pre-Officina⁸⁰¹, rivista in cui Volponi, prendendo a prestito una frase di Roversi, ammette di aver in essa «più imparato che dato»⁸⁰²; in sostanza, se si eccettuano le poesie giovanili di recente riscoperte⁸⁰³ e pubblicate, è un romanzo pre-Volponi, il cui esordio effettivo si sostanzierà, com'è noto, in ben altre e, per l'epoca, più urgenti questioni.

titolo orientativo che era quello di *Repubblica borghese*. La Repubblica aveva acceso infinite speranze, ancora di più in Urbino, dove da tempo si era spenta ogni luce dell'antica grandezza, e ancora di più tra i giovani compagni che il dopoguerra riuniva nel calore di una piazza italiana di nuovo libera. Ma quella Repubblica stava già inclinando verso una restaurazione moderata. Anche per questo all'inizio del '64 fui colto dall'urgenza de *La macchina mondiale*. Sospesi questo romanzo con l'impressione di non essere riuscito a finirlo completamente: lo mettevo da parte e lo conservavo come un deposito di materiale (emozioni e convinzioni) vero e utile ma non del tutto capace di reggere una realtà che sembrava sorpassarlo e sovrastarlo con le affermazioni di una superiore e più copiosa qualità. Da allora quasi trent'anni sono passati lungo un periodo di pratica politica e di forzoso accomodamento che ha offuscato e travolto le speranze vivide, anche se imprecise e di diverso segno, degli attori di questo romanzo. Ora che molte delle pubbliche fiducie come delle capacità di intervento culturale e sociale sono dilaniate dalle convulsioni più irriflessive e contrastanti, mi pare che quelle speranze meritino di essere riconsiderate, se non anche riprese. Non ho cambiato niente del testo originale, limitandomi solo a qualche pulitura. Il vecchio titolo non mi è sembrato più giusto, essendosi nel frattempo la Repubblica del tutto rivelata ben più che borghese. Un'altra volta dunque si deve riprendere “la strada per Roma”».

⁷⁹⁹ Ivi, risvolto di copertina.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ Cavalluzzi, *Giasone, il vello* cit., p. 58, che fa riferimento al «fondamento della sua idea dell'arte», riflessa nell'ideologia di Ettore. Sui rapporti tra Volponi e l'arte si vedano almeno Paolo Volponi, *Scritti di critica 1956-1994. Il principio umano dell'arte*, a cura di L. Cesari, Electa, Milano 2024 e Guido Santato, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in Paolo Volponi, *Il coraggio dell'utopia*, a cura di M. Raffaelli, pp. 77-120.

⁸⁰² Paolo Volponi, *Officina prima dell'industria*, in Belfagor, 30 novembre 1975, Vol. 30, No. 6, p. 721.

⁸⁰³ Paolo Volponi, *Poesie giovanili*, a cura di S. Ritrovato e S. Serenelli, Einaudi, Torino 2020.

Ma se la pubblicazione del 1991, avvenuta al tramonto della cosiddetta ‘Prima Repubblica’, non aveva bisogno di alcuna modifica sostanziale perché nessuna sostanziale modifica aveva subito la società nel corso di quei trent’anni, è pur vero che non è carente dei difetti di un romanzo giovanile, messi in luce da Maria Corti, per la quale «in questo romanzo si sente davvero che lo scrittore si sta formando e quindi non è sempre abbastanza selettivo nei riguardi del proprio materiale»⁸⁰⁴. Ad ogni modo, il discorso dialettico (ma spesso privo di sintesi) che abbiamo iniziato con Leopardi si chiude qui con un percorso analogo, dalle Marche a Roma, traiettoria ancora incisa in uno Stato della Chiesa ormai non più esistente da tempo, ma la cui realtà continua a pervadere un’opposizione che, sin dai tempi del *De vulgari eloquentia*⁸⁰⁵, è marcata dagli Appennini più che dai paralleli e sarà anche il viaggio che compirà, per motivazioni differenti, Anteo Crocioni ne *La macchina mondiale*. Sulla realtà provinciale di Urbino pesa la generica e indistinta ansia di libertà, ancora prodotta ‘in negativo’ attraverso rifiuto di una città percepita come opprimente, di giovani che stanno vivendo la propria *Bildung*: il primo tempo del romanzo è tutto giocato sulla provincia urbinata, in un contesto in cui città e campagna si fondono e si compenetrano. Si veda, ad esempio, la parte finale della reazione di Guido alla notizia della stroncatura della propria tesi da parte del professore:

Certo lui è democristiano e vuole quei discorsetti pieni di ipocrisia, di ragionamenti storti. Che colpa abbiamo noi se stiamo a Urbino?

Ma gli archi dei loggiati erano freddi e le costruzioni di mattoni sino al Palazzo Ducale erano serrate nel silenzio. Gli uomini tacevano sulle porte dei bar e dei caffè; cambiavano i giovani fumando, lasciando dalle bocche e dalle narici il fumo, un’ondata come un pensiero per quel cielo dolente, alto tra i muri della città. Urbino stava ferma: la storia del suo volto era trascorsa; sopravviveva la miseria di tanti tetti e piccole strade, le sementi scure di tante finestre.

⁸⁰⁴ Maria Corti, *Giovani a Urbino, irrequieti*, in L’indice, VIII, 1991, 4, p. 6.

⁸⁰⁵ Si veda Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, BUR, Milano 2020, pp. 82-85: «Dico dunque, prima di tutto, che l’Italia è bipartita in una destra e una sinistra. E se uno chiede quale linea divida le due parti, rispondo in breve che essa è il crinale appenninico: come dal corno di un tetto l’acqua cola di qua e di là a diverse grondaie, così da quel giogo spiove di qua e di là, per lunghe condotte, ad opposti lidi, – come scrive Lucano nel libro secondo: il lato destro ha per bacino di raccolta il mar Tirreno, il sinistro scende all’Adriatico», trad. it. di Giorgio Inglese.

– Ma noi dobbiamo cercare di muoverci, – disse Ettore, – e di muovere qualcosa anche qui –.⁸⁰⁶

In fondo, l'ammissione sottaciuta di Guido è che, in una compenetrazione di uomo e ambiente, la provincialità di una città decaduta, che «stava ferma» e della quale non sopravvive altro che la miseria delle costruzioni racchiuse all'interno delle mura, sia al contempo teatro e spirito vitale di coloro che ci vivono, finendo per plasmare questi ultimi a immagine e somiglianza dell'abbandono mediocre in cui essa vive. Lo dirà più esplicitamente il narratore poco dopo, alla fine di un serrato dialogo sul tema di Guido con Letizia Cancellieri⁸⁰⁷:

– [Guido] Ci sono, credo dei gioielli o delle pietre antiche che tolte da un certo posto, portate altrove, si offuscano.

– [Letizia] Sapessi invece come sto bene fuori di Urbino.

Guido si ingelosì per questa ammissione; egli non poteva accettare che Urbino fosse secondaria, minore, come se egli stesso dovesse dividere tale sorte, essere già all'inizio definito soltanto come qualcosa di non determinante. Poteva fare la sua polemica con Urbino e pensare di abbandonarla e dire che era giusto farlo, ma sempre come nei confronti di una cosa essenziale, un genitore, un'epoca culminante. E sapeva che con questo dava ancora più forza ad Urbino, rinnovandola con un affetto ancora più allargato dal rimorso, che la metteva protagonista di un altro assalto dalle ferite più dolorose.

Come la città egli si sentiva determinante e assoluto.⁸⁰⁸

⁸⁰⁶ Volponi, *La strada per Roma* cit., p. 30.

⁸⁰⁷ Si tratta della «figura femminile più importante del romanzo, quella attorno a cui gravita il desiderio di affermazione e di conoscenza di Guido, l'unica che può fare breccia nel suo narcisismo; l'unica, insieme alla madre morta, capace di risorgere nell'assenza: la qualità della sua persona è così forte e densa di significati che, al contrario di tutte le altre donne in cui la componente erotica e sessuale è dominante nella relazione, può continuare a vivere nella sua immaginazione anche senza corpo», in Franca Mancinelli, *Una moneta sulla 'strada per Roma'*, in Volponi estremo, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca e E. Alessandrini, Metauro, Pesaro 2015, p. 185.

⁸⁰⁸ Ivi, p. 57.

Urbino infastidisce il protagonista anche e soprattutto perché rappresenta il riflesso ambientale della condizione mentale e attitudinale in cui versa Guido. Ad ogni modo, nonostante questa situazione in cui ancora regna un fastidio non meglio definito, la città resta ancora il solo ambiente al quale aggrapparsi e nel quale sentirsi tranquilli⁸⁰⁹; il contesto urbano provinciale diventa, attraverso il nome e magari anche in una implicita (ma neanche tanto) contrapposizione tra la Urbs e il suo corrispettivo diminuito di piccola Urbe, una fornace di possibilità di definizione:

- Guardiamo Urbino che fuma sotto l'acqua come un camino.
- Urbino è un lavandino.
- Urbino è una fogna.
- No, deve fare la rima. Urbino è un tombino.
- Urbino è un casino.
- Urbino è un pretino.
- Urbino è uno studentino.⁸¹⁰

Ci troviamo di fronte a un tentativo di esaurimento degli ambiti in cui Urbino può e deve essere trattata come la dimensione in cui tutto si riduce al ridicolo, dall'aspetto paesaggistico, a quello morale, religiosi, generazionale, in un procedimento non

⁸⁰⁹ Si veda ad esempio il seguente passo, tratto dal momento in cui Guido, Viviani e le cognate Verzieri sono in gita fuori porta: «Appena fuori d'Urbino sembrava a tutti loro di subire un tradimento da ogni cosa. Guido pensò che potevano anche essere arrestati. Linda aveva tolto le mani da sotto il cappotto del ragazzo e si era chinata in avanti, mostrandole alla cognata, tutte e due; ma la piccola Verzieri non guardava e teneva la borsetta sul petto. Guido sentiva svanire il piacere che Linda gli aveva seminato addosso e sapeva che se avesse stirato le gambe con un po' d'energia l'avrebbe perduto. Erano tre urbinati che stavano per aver paura di non essere a Urbino, che si sentivano allo scoperto in quel posto così nuovo, casuale, del tutto di-verso da ogni angolo della loro città. Anche l'ora, vicino a quella spiaggia dalla quale li separava solo qualche ciuffo di fiori e di erba, era improvvisa e ritagliata, come se fosse l'ora soltanto di quel posto, vicina a quella casa dal tetto piatto, con le terrazze smozzicate e con quei ferri delle tende senza ruggine, così diversi da ogni ferro d'Urbino», in Volponi, *La strada per Roma* cit., pp. 40-41.

⁸¹⁰ Ivi, p. 112. Ma si veda pure Alessandro Gaudio, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, ETS, Pisa 2008, in part. le pp. 26-33.

infrequente in poesia in quegli anni, soprattutto nella forma dell'invocazione litaniaca e non sempre con connotazione esclusivamente negativa, come ad esempio in Caproni⁸¹¹, o, più tardi, con riferimento non più a una città, ma a una donna, in Giudici⁸¹². Ma il percorso attraverso cui Guido giunge alla Capitale e alla agognata libertà non è certo lineare: lo vediamo dalle numerose gite fuori porta, al mare, nei campi, a Pesaro, insomma in quegli «spazi paratopici» di cui parla Raffaella Ceccarini, che del romanzo offre una lettura semiotica:

prima di insediarsi a Roma, luogo della lotta-vittoria contro l'Antagonista, devia fra gli incroci della foresta della strada, negli spazi paratopici (Pesaro), anche perché, come avviene nel *Bildungsroman*, la conquista dell'Oggetto di valore è questione di attimi, mentre l'acquisizione delle competenze necessarie (quella che, nella rilettura greimasiana della *Morfologia della fiaba*, si chiama prova qualificante) richiede pagine e pagine di peregrinazione. Il nostro soggetto può essere definito come un «velleitario» che, tradotto in termini passionali, è dotato di un «sapere» e «poter-fare» sproporzionato al volere; ha il volere, certo, ma sprovvisto del sapere e poter-fare adeguato. La proporzione di tali modalità se le costruirà mano a mano appunto.⁸¹³

Ma, conclusosi il gioco delle deviazioni e giunto il momento di strappare il legame con Urbino, può incominciare il *bildungsroman* di Guido, che inizia effettivamente solo nella terza parte: il trauma, anche se apparentemente inesistente, viene di fatto riassorbito dal treno, che viene a configurarsi, con Foucault, come un'eterotopia, come «uno

⁸¹¹ Si pensi a *Litania*, posta in *Appendice a Il passaggio d'Enea* (1956), per cui si veda Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, Mondadori, Milano 2016, pp. 172-178; per la complessa composizione della lirica, si veda l'apparato critico offerto ivi, pp. 1293-1307.

⁸¹² Si veda *O beatrice*, all'interno della quinta sezione dell'omonima raccolta del 1972, per cui si veda Giovanni Giudici, *I versi della vita*, Mondadori, Milano 2000, pp. 326-327. Ma un procedimento analogo, rivolgendosi a Dio in una sorta di litania profana, il poeta lo utilizza anche nei distici di *Aspirazioni*, tratti dalla sezione *Akt* della raccolta *Lume dei tuoi misteri* (1984), per cui si veda ivi, pp. 643-645.

⁸¹³ Raffaella Ceccarini, *Dal sintagma al paradigma e dal senso ai sensi. Osservazioni su La strada per Roma*, in *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, a cura di S. Ritrovato e D. Marchi, Metauro, Pesaro 2007, p. 195.

straordinario fascio di relazioni, perché è qualcosa attraverso cui si passa, ma è anche qualcosa con cui si può passare da un punto a un altro e, infine, qualcosa che passa»⁸¹⁴; ed è anche qualcosa che permette di non essere in nessun luogo e di permettere, ad esempio, dice Foucault, la «deflorazione della ragazza»⁸¹⁵ nel viaggio di nozze. Il narratore ci informa del fatto che «quaranta giorni dopo le elezioni, ormai nel pieno dell'estate, Guido partì per Roma, una domenica mattina»: in una sorta di quaresima privata, durante la quale si è compiuta, attraverso l'abbandono, una importante riconciliazione con gli spazi⁸¹⁶, il protagonista è pronto significativamente di domenica

⁸¹⁴ Michel Foucault, *Estetica dell'esistenza, etica, politica. Archivio Foucault 3. Interventi, colloqui, interviste. 1978-1985*, a cura di A. Pandolfi, trad. it. di S. Loriga, Feltrinelli, Milano 2020 (ed. digitale), p. 341.

⁸¹⁵ Ivi, p. 342.

⁸¹⁶ Ivi, p. 279: «Guido aveva ormai rinunciato a quelle cose e poteva gustarne la bellezza; s'era liberato dal loro peso misterioso e la calma che gliene veniva era un sentimento mite. Poteva accettare adesso la presenza di quelle facce della città, le lontananze da quel cielo, ognuno di quei sassi e di quei cantoni che nel furore della sua incertezza, nella sua insofferenza aveva più volte disprezzato e indicato come i segni della rovina». Si noterà, inoltre, che il brano è preceduto da una importante discussione con Ettore (più che altro un monologo di quest'ultimo, all'interno del quale Guido ha soltanto la funzione di portare alla luce il pensiero dell'amico, senza intervenire) che è al tempo stesso, tra la capacità di porsi domande e l'osservazione acuta, un piccolo saggio di teoria e pratica urbanistica e del paesaggio e probabilmente l'autore affida ad Ettore quella propria eredità politica che non avrebbe potuto affidare a Guido: «Debbo cominciare a guardare e a capire. Cos'è questo palazzo? Debbo dire che è cadente, rifatto a pezzi, rovinato nel portone, con i davanzali di gesso invece che di pietra, che ha i tubi di stufa che escono dalle finestre di fianco chiuse con il cartone, che i fondi sono muffiti, che è abitato da tutte guardie napoletane del discolato, che nell'androne ci sono le fascine ammonticchiate, che la gente sbatte la porta per le scale, che nel cortile sono stati ricavati i cessi, che tutto manda cattivo odore. Cos'è questa casa? Una brutta casa bassa; la casa e la bottega di un fotografo che guadagnerà quindicimila lire al mese. Posso dirti i mobili uno per uno fino al piatto della luce: i lenzuoli, i vestiti, i pavimenti, gli odori. So che le sue fotografie vengono sempre un po' bianche, che ha le mani sporche, che lo chiamano a fotografare i morti.

- E questo cosa vuol dire? - domandò Guido.

- Sei tu che mi hai detto che mi facevo vincere dalla poesia pessimista del paesaggio. Adesso rompo il paesaggio; lo spezzo per vedere quanto ogni cosa per conto suo vale e se può essere salvata. Bisogna agire con violenza se si vuol capire come si possono trasformare le cose. Guardiamo Urbino: che cosa deve essere abbattuto, che cosa può essere salvato; facciamo un censimento casa per casa: quali sono abitabili; chi le abita, come, che mestiere fa; chi può studiare, chi può andare all'Università. Questa è una città inutile anche se bella? Come campa? Quanto prende e quanto dà alla campagna? E la campagna com'è organizzata? Podere per podere studiare fino all'albero di fico. [...] Vogliamo girare ancora e farci spaventare da tutte le ombre e benedire da tutti i cantoni? Dire: qui stava, qui succedeva, queste scalette erano, quella casa

mattina, quasi a dover affrontare una rinascita a una vita nuova, nella quale «si sentiva pronto ad obbedire»⁸¹⁷, a differenza di quanto detto a Ottavia, che va in stazione a salutarlo, ossia di «voler comandare, uomini e donne: comandare e anch'io cantare e che tutti mi stiano a sentire»⁸¹⁸. Il treno si configura, dunque, come testimone di uno sradicamento e di un'appropriazione, quella del paesaggio urbano della capitale, che necessitano della mediazione di un luogo intermedio privo di implicazioni per il protagonista, che, nei repentini cambi di paesaggi, prepara il proprio arrivo a Roma:

Si riportò in fondo al vagone e si appoggiò di fronte a una cartina ferroviaria d'Italia. Cercò il nome di Urbino e si mise a confrontarlo con quello di Pesaro, se fosse di carattere più piccolo. Quando riguardo dal finestrino il treno correva a fianco del mare, tra i canneti sotto Monte Ardizio. Continuò a guardare il mare sempre fino ad Ancona, e quando lo vide sparire tra le palafittacce di un approdo, andò a cercarsi un posto in uno scompartimento.

[...]

Il treno non riusciva a distrarre Guido completamente dalla nostalgia per Urbino, per l'ora precisa di quella mattina in piazza, ancora presto; ora non fatta, non ancora piena, per quei pochi che vanno a passeggiare e a prendere il caffè. In quel momento il sole era sui ferri delle tende del caffè grande e sui bicchierini della luce elettrica: si muovevano solo i piccioni che scendevano più in basso, sopra le colonne, per ritrovare l'ombra; tutto era silenzioso e fermo e non girava intorno a un treno.⁸¹⁹

aveva; e soffrire e godere perché Urbino è bella, piena di spacchi e di pietre nascoste, abitata da tante generazioni che si incontrano sempre e che si lasciano monumenti e pitture? E adesso che cosa facciamo che meriti di essere lasciato? E se Urbino non fosse bella quale giustificazione avrebbe? Dico una città vicina all'Appennino, che si spopola e cade, che non ha vita e funzioni, che aspetta di essere nutrita, che non può muoversi, che ha solo la corazza come un insetto spolpato, che è solo un carcere, che rende storta la gente, che cosa deve fare? Deve accettare di morire subito. Bisogna buttar via quel che è morto, con violenza, e riparare quelle cose che sono utili. Nessuno potrà farlo da fuori. Toccherà farlo a noi stessi. È come in un incendio».

⁸¹⁷ Volponi, *La strada per Roma* cit., p. 288.

⁸¹⁸ Ivi, pp. 287-288.

⁸¹⁹ Ivi, pp. 289-290.

Il pezzo omesso tra questi brani è un lungo alternarsi di paesaggi, da Jesi a Fabriano ai piccoli centri umbri, che generano nel giovane un moto di nostalgia per Urbino, che si rivela più forte del previsto, anche nelle occorrenze testuali, ed è utile a Guido per ricondurre la vista di posti sconosciuti al già noto di Urbino e delle sue circostanze, o, a volerla vedere con una prospettiva leggermente diversa, a ritrovare la provincia sempre uguale anche in altri posti lontani dal capoluogo marchigiano. Ma ciò che è anche interessante notare qui è la presenza della cartina geografica dell'Italia all'interno del treno, anzi, ci troviamo di fronte all' «unico esempio di mappa esplicitamente citata all'interno del testo narrativo»⁸²⁰. La studiosa, che rilegge il romanzo alla luce dei nuovi sistemi cartografici digitali, afferma che:

La cartografia letteraria individuata nonché i due spunti operativi rivelano la natura cartografica dei dati narrativi inclini alla georeferenziazione visto che si possono inquadrare nelle due tipologie di dati individuati a tal proposito: «dati spaziali (geometrici e topologici) utili per descrivere posizione, dimensioni, forme, strutture, interazioni e relazioni fra oggetti della realtà che si vuole descrivere [...]; dati tematici (o semantici)».⁸²¹

A partire da questi due tipi di dati, dei quali il testo è costellato, è possibile dunque tracciare una cartografia del testo, che finisce per essere una mappa narrativa che vede nel cuore di due universi completamente opposti. Ce ne accorgiamo, insieme al protagonista, sin da subito, sin dallo scossone provocato dall'arrivo a Roma e da una serata che riaccende una nostalgia in fondo mai sopita (e che accetterà solo alla fine):

Cominciava ad aver paura, di perdersi, di ogni palazzo e portone, degli uomini e delle donne, delle fontane: Roma era inclinata come se davvero stesse per cadere.

⁸²⁰ Dragana Kazandjiovska, *Georeferenziare il geosimbolismo letterario ovvero La strada per Roma sulla mappa digitale*, in Letteratura e Scienze Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Pisa, 12-14 settembre 2019 a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, Andrea Torre, Adi editore, Roma 2021, p. 4.

⁸²¹ *Ibid.* La citazione riportata nel brano è tratta da Federica Migliaccio, *Sistemi informativi territoriali e cartografia*, Maggioli Editore, Santarcangelo di Romagna 2007, p. 175.

[...] Il suo pensiero s'incepava per dei frammenti inutili, delle immagini, che risalivano da un sentimento in fondo alla sua coscienza, nascosto, e dove quei pezzi dovevano avere un significato e un percorso: la vista e il sapore di grappoli d'uva luglia, l'arrivo a Pesaro nel punto in cui si volta per andare al mare, le cartoline di Urbino esposte nella cornicetta dorata sotto il loggiato, che segna un punto di svolta, un atteggiamento interrogativo di Ettore fra quel punto e la porta del collegio, la porta a vetri di casa sua, il libretto del conto corrente di suo padre, Ettore in vespa con la sciarpa fino alle orecchie.⁸²²

Il protagonista piccolo borghese, sradicato da una realtà che gli aveva offerto un'identità ben definita, si ritrova ora in balia della città grande, dove la carta da giocare è la predisposizione al cinismo e l'autocompiacimento della sessualità⁸²³. Tra i tanti esiti prefigurabili, Guido finisce per non raggiungere la propria maturità in nessuna direttrice possibile, rimanendo intrappolato in una incompletezza che oscilla tra la necessità di essere fedele a un'antica volontà e la nostalgia per una Urbino che «avrebbe lasciato a malincuore»⁸²⁴, ben sapendo che «non avrebbe mai abbandonato quanto di buono a Urbino c'era nei circoli». In definitiva, conclude Cavalluzzi, quella di Guido è «una vita – ma non per Volponi, che ne parla dal punto di vista di un sogno dimidiato – che è avviata a realizzarsi all'insegna dell'impegno di energie, astuzie e inganni per il conseguimento di ricchezza e successo come forma di una laicità imperterrita nella rimozione delle ombre più dense che avevano chiaroscurato un'adolescenza turbata e forse irrisolta»⁸²⁵.

⁸²² Ivi, p. 298.

⁸²³ Maurizio Masi, *La componente narcisistica dell'eros: alcune note su La strada per Roma e sulla prima poesia di Paolo Volponi*, in «Finzioni» 6, 3 – 2023, pp. 27-43.

⁸²⁴ Ivi, p. 396.

⁸²⁵ Cavalluzzi, *Giasone, il vello* cit., p. 78.

Conclusioni

Giunti alla fine di questa lettura ecologica (e, di conseguenza, spaziale), nelle forme e nei modi che abbiamo già avuto più volte modo di chiarire, attraverso i due secoli della modernità letteraria italiana, possiamo trarre alcune conclusioni tornando con la mente a quanto detto finora. Innanzitutto, quanto sia peculiare, all'interno della storia letteraria italiana il difficile rapporto mai sopito – e tutt'ora vivo – tra città e campagna, tra un mondo premoderno e l'ansia di modernità dei grandi centri italiani, tra il primo che cede e si spopola e il secondo che deborda fino a sfogarsi nell'accumulo disumano di corpi umani nelle periferie degradate del secondo dopoguerra, in quella che Giorgio Bocca ha chiamato «la grande fuga»⁸²⁶. E, se già da tempo si era perduta l'idea della campagna come luogo idillico, della città moderna non si potevano tuttavia non registrarne le contraddizioni, come ha fatto ognuno degli autori che abbiamo qui preso in considerazione e come hanno fatto tanti altri che, per una serie di motivazioni, non sono qui rientrati. Tra queste motivazioni c'è anche, inutile negarlo, una questione di canone: premeva, a chi scrive, verificare gli esiti letterari di una questione cruciale della storia italiana e dei suoi snodi più importanti (Restaurazione, Unità, Fascismo, Dopoguerra) come la dialettica tra gli spazi abitati, occupati e abbandonati innanzitutto a partire dai 'maggiori', per dirla con un termine forse un po' irritante, ma quanto mai efficace: alcuni lo erano già da tempo e, per quanto è nelle possibilità di chi scrive capirlo, tali resteranno (Leopardi, Manzoni, Calvino, per intenderci), altri lo sono diventati negli ultimi decenni, in ragione di una riconsiderazione critica doverosa e più attenta (Tozzi, Buzzati, Volponi). Altri ancora, che avrebbero sicuramente corroborato quanto si è tentato qui di verificare, non vi rientrano, come abbiamo detto, per mere questioni di scelte operate in principio, quando abbiamo scelto di focalizzarci sulla narrativa, per lo più il romanzo, e di carattere realistico, per quanto questa categoria, quantomai sfuggente, sia da maneggiare con molta cura: a farne le spese, su tutti, un poeta tra i maggiori del nostro secolo passato, Andrea Zanzotto, del quale pure abbiamo avuto modo di parlare.

Si riprende dunque qui, brevemente, l'idea da cui siamo partiti, e cioè che l'ecologia, prima ancora di essere una pratica diretta a quanto vi è di più vistosamente distorto nel rapporto tra l'uomo e la natura, è innanzitutto una relazione, così come si è delineata nella modernità, tra lo spazio (riconsiderato in una nuova visione, soprattutto, come abbiamo

⁸²⁶ Giorgio Bocca, *La grande fuga*, in *La scoperta dell'Italia*, Laterza, Bari 1963.

visto, rispetto al tempo) e coloro che, a qualsiasi grado – e già parlare di grado sarebbe improprio – della catena naturale, lo vivono, lo attraversano, lo abbandonano. Si passa così da un'epoca in cui, con il contributo decisivo delle élites intellettuali degli ultimi secoli⁸²⁷,

Le azioni dei singoli, come del resto quelle collettive, non sembravano ancora influenzare il funzionamento della natura in maniera significativa dal momento che la natura non era ancora considerata una rete di sistemi biologici in cui la vita dell'umanità era solo un'ulteriore influenza causale. Piuttosto, il mondo naturale era ancora uno sfondo o un palcoscenico dove veniva interpretato il dramma umano; e così, poiché gli attori smantellano lo scenario a metà rappresentazione solo nella commedia sofisticata o come ironia drammatica, presumibilmente questo dramma sarebbe giunto alla fine senza modificare la costituzione di base della natura. Questa credenza fu incoraggiata dalla corta scala temporale biblica in cui fu concepito il quadro: se restavano ancora poche migliaia di anni, c'era poco spazio perché le attività collettive dell'umanità avessero effetti importanti sulla struttura in grande scala della natura,⁸²⁸

⁸²⁷ Stephen E. Toulmin, *Cosmopolis. La nascita, la crisi e il futuro della modernità*, Mimesis, Milano-Udine 2022, pp. 197-198: «Uno degli ultimi sostegni del quadro moderno rimase per lungo tempo difficile da affrontare: la separazione tra razionalità e causalità, e tra umanità e natura. Negli ultimi dieci anni il bisogno di reintegrare l'umanità (e la condotta razionale di coloro che agiscono) con la natura (e con l'interazione causale degli oggetti) e di trovare spazio per entrambe all'interno di una versione eco-logica del più vasto mondo – “umana” o “naturale” che fosse – è divenuto un luogo comune. Tuttavia, sino ai giorni nostri, pochi sono stati disposti a rinunciare alla separazione tra natura umana e natura materiale; a questo stadio della nostra ricerca, le ragioni risultano abbastanza chiare.

Dal 1750 al 1914, mentre si susseguivano le generazioni, i filosofi, gli scienziati, i romanzieri e i poeti riuscirono a riguadagnare il terreno culturale che era stato perduto come effetto collaterale della Guerra dei trent'anni. Ma fu una lotta dura; per questo terreno, si dovette combattere metro per metro. L'intervento chirurgico imposto al pensiero europeo dai fanatici e dai perfezionisti nel Seicento fu così drastico che la convalescenza si rivelò inevitabilmente lunga. L'apoteosi della razionalità logica e formale aveva radici profonde, e per lungo tempo rese problematica la posizione dei “sentimenti” o delle “emozioni”. Sia gli umanisti che gli scienziati – da un lato i romanzieri, dall'altro i fisiologi e gli psicologi – dovettero affrontare spinosi grovigli nei loro tentativi di registrare e spiegare la loro esperienza emozionale».

⁸²⁸ Ivi, p. 151.

a un mondo in cui la «*Via del domani*»⁸²⁹ è data anche e soprattutto dal tentativo di «*Umanizzare la modernità*»⁸³⁰, un mondo in cui

la gente capisce che la “natura” non è solo una fonte di risorse naturali, da sfruttare al massimo per i nostri benefici, ma è anche la nostra casa terrestre. Nel dibattito politico e filosofico le questioni “ecologiche” – le parole greche da cui deriva il termine significano “la scienza della gestione della casa” – si sono quindi mosse irresistibilmente verso il centro del palcoscenico.

Tutti questi cambiamenti nell'enfasi principale della scienza e della tecnologia hanno spostato l'attenzione dall'esattezza della fisica teorica e della visione del mondo dell'Alta Modernità (che considerava distinte l'umanità e la natura), verso una Modernità umanizzata, che integra umanità e natura, e che pone gli argomenti locali e circostanziali dell'ecologia sullo stesso piano scientifico degli argomenti universali dell'elettromagnetismo e delle altre teorie fisiche⁸³¹.

Pertanto, venuta meno la rigidità delle strutture newtoniane, alla Cosmopolis futura spetterà invece valorizzare «la differenziazione e la diversità, l'equità e l'adattabilità»⁸³², tutte specifiche e coesistenti in una visione ecologica del mondo. In un'epoca in cui gli iperoggetti⁸³³ hanno reso a propria volta gli umani oggetti al servizio dei primi, è forse la letteratura e una lettura ‘ecologica’ di quest’ultima un ottimo strumento, se non di dominio, per lo meno di riflessione.

La letteratura, in definitiva, attraverso qualcosa di spiccatamente connotativo come lo stile, può incidere più di tanti altri tipi di discorso sulle questioni più urgenti della contemporaneità, senza dover scender ad alcun compromesso estetico: indagando così

⁸²⁹ Ivi, cap. 5, pp. 233-266.

⁸³⁰ Ivi, pp. 239-246.

⁸³¹ Ivi, pp. 242-243.

⁸³² Ivi, p. 257.

⁸³³ Il riferimento è, ovviamente, alla nota teoria di Timothy Morton, secondo il quale ‘iperoggetto’ è anche un problema ecologico come il riscaldamento globale, per cui si veda Timothy Morton, *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad. it. di V. Santarcangelo, Nero Edizioni, Roma 2018. Sul tema si veda anche Scaffai, *Letteratura ed ecologia* cit., pp. 131-134.

l'ambiente che favorisce la nascita di quei «fondamenti biologico-antropologici»⁸³⁴ che sono alla base del fatto artistico e, nello specifico, letterario, preserva in fondo anche sé stessa.

Invertire o se non altro riconsiderare i termini della relazione tra noi e l'ambiente: è questo, in definitiva, che ci dice, tra molte altre cose, la nostra tradizione letteraria della modernità, la quale morde quest'idea già dalle imprescindibili riflessioni leopardiane per ricordarci che

Todo se redujo a nada
Y de la nada va quedando poco

Oremus

El error consistió
En creer que la tierra era nuestra
Cuando la realidad de las cosas
Es que nosotros somos
de
la
tierra.⁸³⁵

⁸³⁴ Alberto Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Il Saggiatore, Milano 2018, del quale, sulla questione, si vedano in particolare le pp. 33-70.

⁸³⁵ Nicanor Parra, *TOTAL CERO*, in *Ecopoemas. El cielo se está cayendo a pedazos*, Vegueta Ediciones, Barcelona 2016, p. 163. Sicuramente non tra le cose migliori del poeta nicaraguense, tuttavia gli *Ecopoemas*, che risalgono agli anni '80, sono chiaro sintomo di una poesia che premette *anti-* (l'«antipoesia» di Parra, appunto) a sé stessa per uscire dalla propria autoreferenzialità (in *Manifiesto* dice che «i poeti sono scesi dall'Olimpo») e denunciare i «crímenes ecológicos imperdonables» (ivi, p. 51) del capitalismo. Il volume degli *Ecopoemas*, stampato in una preziosissima edizione, non è ancora disponibile in italiano; tuttavia, si veda la corposa antologia Nicanor Parra, *L'ultimo spegne la luce*, a cura di M. Lefevre, Bompiani, Milano 2019 e, per un inquadramento generale dell'opera, si rimanda a Dante Carignano, *Soggetto, testo e contesto nell'antipoesia e nei prolungamenti neoavanguardisti*, in *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, volume secondo: l'ultimo Ottocento e il Novecento, UTET, Torino 2000, pp. 628-639.

Bibliografia

Testi di riferimento

- ◆ Berto, Giuseppe, *Oh, Serafina!*, Neri Pozza, Milano 2023.
- ◆ Buzzati, Dino, *Bàrnabo delle montagne*, Mondadori, Milano 2016.
- ◆ *Id.*, *Il deserto dei Tartari*, Mondadori, Milano 1972.
- ◆ *Id.*, *I fuorilegge della montagna. Uomini, cime, imprese*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2013.
- ◆ *Id.*, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Mondadori, Milano 2015.
- ◆ Calvino, Italo, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2023.
- ◆ *Id.*, *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano 2001.
- ◆ *Id.*, *Romanzi e racconti*, vol. II, Mondadori, Milano 2022
- ◆ Corio, Ludovico, *Milano in ombra. Abissi plebei*, Ledizioni, Milano 2016.
- ◆ Leopardi, Giacomo *Canti*, a cura di F. Gavazzeni e M. M. Lombardi, BUR, Milano 2018 (1^a ed. 1998).
- ◆ *Id.*, *Appressamento della morte*, a cura di S. Delcò-Toschini, Introduzione e commento di C. Genetelli, Antenore, Padova 2002.
- ◆ *Id.*, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- ◆ *Id.*, *Operette morali*, a cura di L. Melosi, BUR, Milano 2018 (1^a ed. 2008).
- ◆ Manzoni, Alessandro *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, saggio linguistico di N. De Blasi, BUR, Milano 2014.
- ◆ *Id.*, *Fermo e Lucia*, Mondadori, Milano 2024.
- ◆ *Id.*, *I promessi sposi*, Commento critico di Luigi Russo, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1981.
- ◆ *Id.*, *La peste a Milano*, prefazione di Piero Gibellini, commento di Mino Martinazzoli, Morcelliana, Brescia 2020.
- ◆ *Id.*, *Scritti di teoria letteraria*, a cura di Adelaide Sozzi Casanova, BUR, Milano 1990.
- ◆ Manzoni, Alessandro, *Storia della Colonna infame*, Saggio introduttivo, apparati e note a cura di L. Weber, Edizioni ETS, Pisa 2009.

- ◆ Moravia, Alberto, *La ciociara*, Bompiani, Milano 2022.
- ◆ *Id.*, *La mascherata*, Bompiani, Milano 2019.
- ◆ *Id.*, *La romana*, Bompiani, Milano 2017.
- ◆ *Id.*, *Romanzi e racconti. 1927-1940*, a cura di F. Serra, Bompiani, Milano 2000, pp. 1321-1500.
- ◆ Nieve, Ippolito, *Angelo di bontà. Storia del secolo passato, testo critico secondo l'edizione del 1856*, a cura di Alessandra Zangrandi, Marsilio, Venezia 2008.
- ◆ *Id.*, *Novelliere campgnuolo*, a cura di Roberta Turchi, Marsilio, Venezia 2024.
- ◆ *Id.*, *Le confessioni di un italiano*, a cura di U. M. Olivieri, Feltrinelli, Milano 2017.
- ◆ Pasolini, Pier Paolo, *I grandi romanzi*, Garzanti, Milano 2021.
- ◆ *Id.*, *Le lettere*, a cura di A. Giordano e N. Naldini, Garzanti, Milano 2021.
- ◆ *Id.*, *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane (1950-1966)*, Einaudi, Torino 1995
- ◆ *Id.*, *Tutte le poesie*, tomo I, Mondadori, Milano 2009.
- ◆ Pavese, Cesare, *Il diavolo sulle colline*, Einaudi, Torino 2020.
- ◆ *Id.*, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di D. Starnone, Einaudi, Torino 2020.
- ◆ *Id.*, *La bella estate*, Einaudi, Torino 2020.
- ◆ *Id.*, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino 2020.
- ◆ Testori, Giovanni, *Il ponte della Ghisolfa*, Feltrinelli, Milano 2021.
- ◆ Tozzi, Federigo, *Le novelle*, a cura di Glauco Tozzi, Vallecchi, Firenze 1988, vol. I.
- ◆ *Id.*, *Novelle postume*, a cura di M. Tortora, Pacini Editore, Pisa 2009.
- ◆ *Id.*, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, Introduzione di Giorgio Luti, Mondadori, Milano 1987.
- ◆ Volponi, Paolo, *La strada per Roma*, Einaudi, Torino 1991.
- ◆ *Id.*, *Poesie giovanili*, a cura di S. Ritrovato e S. Serenelli, Einaudi, Torino 2020.
- ◆ *Id.*, *Poesie*, a cura di E. Zinato, Einaudi, Torino 2024.
- ◆ *Id.*, *Scrivo a te come guardandomi allo specchio. Lettere a Pasolini (1954-1975)*, a cura di D. Fioretti, Edizioni Polistampa, Firenze 2009.

Bibliografia secondaria e di supporto all'analisi

- ◆ A. G. Cagna, G. Faldella, *Un incontro scapigliato. Carteggio 1876-1927*, Interlinea, Novara 2008.
- ◆ AA. VV., *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, Transeuropa, Ancona 1997.
- ◆ AA.VV., *Pietro Giordani nel II centenario della nascita*, Atti di Convegno (Piacenza, 16-18 marzo 1974), Fondazione Cassa di Risparmio di Piacenza e Vigevano, Piacenza 1974.
- ◆ Ajello, Epifanio, *Archeologie in Moravia*, in "Sinestesie", numero speciale a cura di Laura Cannavacciuolo, a. XX, n. 12, pp. 35-51.
- ◆ Albanese, Carlotta, *Il dibattito tra letteratura e industria: «Il menabò 4»*, in Sinestesieonline, a. XI, n. 35, 2022.
- ◆ Alfano, Giancarlo, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Franco Cesati Editore, Firenze 2014.
- ◆ Alfano, Giancarlo, *Paesaggi mappe tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori Editore, Napoli 2010.
- ◆ Alfano, Giancarlo, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Nino Aragno Editore, Torino 2012.
- ◆ Alighieri, Dante, *De vulgari eloquentia*, BUR, Milano 2020.
- ◆ Antonello, Pierpaolo, Fornari, Giuseppe (a cura di), *Identità e desiderio. La teoria mimetica e la letteratura italiana*, Transeuropa, Ancona 2009.
- ◆ Armiero, Marco, Biasillo, Roberta, Graf von Hardenberg, Wilko, *La natura del duce. Una storia ambientale del fascismo*, Einaudi, Torino 2022.
- ◆ Arslan, Antonia, *Dino Buzzati. Bricoleur & cronista visionario*, Ares Editore, Milano 2019.
- ◆ Atzori, Fabio, *"Barnabo delle montagne": la magia del ritmo*, in «Studi buzzatiani», n. 1, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 1996, pp. 79-85.
- ◆ Atzori, Fabio, *Buzzati in crisi? Rileggendo Il grande (incantesimo) ritratto*, in "Figures de la crise et crises de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati", Éditions de l'Université Savoie Mont Blanc, Chambéry 2018, pp. 65-82.
- ◆ Aurelio Benvenuto, *Il reale e l'immaginario. Saggi su Federigo Tozzi*, Alfredo Guida Editore, Napoli 1996.

- ◆ Bachelard, Gaston, *La poetica dello spazio*, Edizioni Dedalo, Bari 1975.
- ◆ Bachtin, Michail, *Eстетica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.
- ◆ Baldacci, Luigi, *Tozzi moderno*, Einaudi, Torino 1993.
- ◆ Baldi, Alessandra, “*I perché di Buzzati*”: una corrispondenza con l’infanzia, in «Studi buzzatiani», XI, Fabrizio Serra Editore, Roma-Pisa 2006, pp. 1-18.
- ◆ Baldi, Guido, *Renzo e la sommossa: voce e prospettiva del racconto*, in “Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda”, Liguori Editori, Napoli 2003, pp. 37-74.
- ◆ Bani, Luca, *Paolo Valera: ideologia e critica sociale nella Milano dei misteri urbani*, Transalpina, 25, 2022, p. 101-118.
- ◆ Bàrberi Squarotti, Giorgio, *La forma e la vita: il romanzo del Novecento*, Milano, Mursia 1987.
- ◆ Bàrberi Squarotti, Giorgio, *Pavese o la fuga nella metafora*, in «Sigma» 3-4 (1964), pp. 165-188.
- ◆ Barnett, Cynthia, *Rain: a natural and cultural history*, Crown Publishers, New York, 2015.
- ◆ Battaglini, Giovanna, *Le dialettiche pavesiane del secessus nella campagna: le Langhe come angulus vagheggiato, tra realtà concreta e trasfigurazione mitica nella prima ricerca poetica e narrativa di Pavese*, In Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma 2020.
- ◆ Bazzocchi, Marco Antonio, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del novecento*, Mondadori, Bologna 2005.
- ◆ Benedetti, Carla, *Pasolini contro Calvino*, Bollati Boringhieri, Torino 2022.
- ◆ Bensi, Matteo, *L’eterno ritorno del mito. Cesare Pavese in dialogo con Ernesto De Martino*, in Scenari del conflitto, Atti del XXV Congresso dell’Adi - Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022), a cura di S. Valerio, A. R. Daniele, G. A. Palumbo, AdI Editore, Roma 2024.
- ◆ Benussi, Cristina, *Moravia, lo stile, lo spazio, la città*, in «Poetiche», 1-2, 2008, pp. 135-142.
- ◆ Benvenuti, Giuliana, *Gli appunti bolognesi nello Zibaldone, Leopardi e Bologna*, Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano, Bologna, 18-

19 maggio 1998, a cura di Marco A. Bazzocchi, Olschki Editore, Firenze 1999, pp. 171-186.

- ◆ Berengo, Marino, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Franco Angeli, Milano 2012.
- ◆ Bernetti, Giovanni, *Il segreto del Bosco Vecchio*, in «L'Italia forestale e montana», vol. 60, n. 1, 2005.
- ◆ Bertoldin, Tiziana, “*Il segreto del Bosco Vecchio*”: un’ipotesi di lettura attenta alla psicologia del profondo, in «Studi buzzatiani», 3, III, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 1998, pp. 113-132.
- ◆ Beruete, Santiago, *Giardinofia. Una storia filosofica del giardino*, Ponte alle Grazie, Milano 2018.
- ◆ Bettelheim, Bruno, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Feltrinelli, Milano 1987.
- ◆ Bezzola, Guido *Leopardi e Milano*, in «Le città di Giacomo Leopardi», Atti del VII Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Olschki Editore, Firenze 1991, pp. 59-78.
- ◆ Bianchi, Matteo, *Robaccia, rovine e scarti sono attuali? I residui nella poetica pasoliniana*, in Rivista di Studi Italiani, anno XXXVI, n. 3, dicembre 2018, pp. 219-233.
- ◆ Binns, Niall, *Ecocrítica en España e Hispanoamérica*, Ecozon@, vol. 1, n.1, New ecocritical perspectives: european and transnational ecocriticism, Universidad de Alcalá, 2010.
- ◆ Biondillo, Gianni, *Sentieri metropolitan. Narrare il territorio con la psicogeografia*, Bollati Boringhieri, Torino 2022.
- ◆ Blasucci, Luigi, *La svolta dell'idillio e altre pagine leopardiane*. Il Mulino, Bologna 2017.
- ◆ Blasucci, Luigi, Leopardi e Pisa, «Le città di Giacomo Leopardi», Atti del VII Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Olschki Editore, Firenze 1991, pp. 105-131.
- ◆ Bonelli, Francesco, *La Scapigliatura nell'inferno di Milano*, in “Di Nulla Accademia. Rivista di studi camposesiani”, Vol. 3, n. 1, 2022, pp. 31-51.
- ◆ Borgese, Giuseppe Antonio, *Tempo di edificare*, Fratelli Treves, Milano 1924, pp. 23-63.

- ◆ Borghello, Giampaolo, «*Stupenda e misera città*»: *Pasolini e il magma* – Roma, in Giampaolo Borghello e Vincenzo Orioles (a cura di), *Per Roberto Gusmani 1. Linguaggi, culture, letterature 2. Linguistica storica e teorica. Studi in ricordo*, Udine, Forum, 2012, pp. 75-89
- ◆ Boscolo Berto, Angela, *Spaces of Resistance: The Role of the Mountain in Italy's Partisan War*, in *Resistance, Heroism, Loss World War II in Italian Literature and Film*, Edited by Thomas Cragin and Laura A. Salsini, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 62-72.
- ◆ Bosetti, Gilbert, *Dino Buzzati et l'enfance mythopoiétique*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 6, Paris, Laffont, 1985, pp. 165-180.
- ◆ Bosetti, Gilbert, *Enfance satanique*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 7, Paris, Laffont, 1988, p. 169-183.
- ◆ Bosetti, Gilbert, *L'enfance mythopoiétique de Buzzati*, in «L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du xxe siècle», Grenoble, ELLUG, 1997, p. 205-218.
- ◆ Boudreau, Douglas, Sullivan, Marnie (a cura di), *Ecocritical approaches to literature in French*, Lexington Books, London 2016.
- ◆ Bozzetti, Cesare, *Ambienti e paesaggi nelle «Confessioni» del Nievo*, in *Saggi di umanesimo cristiano*, Pavia, settembre 1953, p. 556.
- ◆ Brancaleoni, Francesca, *Antonio Fortunato Stella*, in “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 94 (2019).
- ◆ Brescia, Graziana, *L'incesto e il sogno: da Ovidio a Marguerite Yourcenar*, in «Euphrosyne», n. 41, 2013.
- ◆ Brigatti, Virna, *L'edizione 1958 dei «Racconti» di Italo Calvino. Una soglia ermeneutica*, «Griseldaonline» 18, 2 | 2019, pp. 138-148.
- ◆ Brugnolo, Stefano, *Rivoluzioni e popolo nell'immaginario letterario italiano ed europeo*, Quodlibet, Macerata 2024.
- ◆ Brunetta, Gian Piero, *Il cinema neorealista italiano. Storia economia, politica e culturale*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- ◆ Buell, Lawrence, *La critica letteraria diventa eco*, in *Ecocritica. Letteratura e crisi del pianeta*, a cura di C. Salabè, Donzelli Editore, Roma 2009, pp. 3-15.
- ◆ Bula, Germán, *Ecocrítica: algunos apuntes metodológicos*, in *Logos*, 17, Enero-Junio 2010, pp. 63-76.

- ◆ Caldoli, Luca, (a cura di), *Gli Scapigliati*, Pontremoli Editore, Milano 2023.
- ◆ Calvino, Italo, “*I promessi sposi*”: *il romanzo dei rapporti di forza*, in *Id.*, *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, pp. 328-341.
- ◆ Calvino, Italo, *Natura e storia del romanzo*, in *Id.*, “Una pietra sopra”, ora in *Id.*, *Saggi. 1945-1985*, I, Mondadori, Milano 1995.
- ◆ Camarda, Emiliana, *Pietralata. Da campagna a isola di periferia*, FrancoAngeli, Milano 2007.
- ◆ Caproni, Giorgio, *L’opera in versi*, Mondadori, Milano 2016.
- ◆ Caputo, Matteo, *La Marca e la cittade: rapporti spaziali e contesti urbani nell’opera di Giacomo Leopardi*, in «Eterotopie contemporanee. Il terzo spazio tra letteratura, legge e scienza», a cura di Giorgio Meledandri ed Elena Santagata, Edizioni di pagina, Bari 2024.
- ◆ Caputo, Matteo, *Primo Levi e la rappresentazione d’ambiente urbano tra guerra e dopoguerra*, in *Scenari del conflitto*, Atti del XXV Congresso dell’Adi - Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022), a cura di S. Valerio, A. R. Daniele, G. A. Palumbo, Adi Editore, Roma 2024.
- ◆ Carbone, Annalisa, *L’attesa vana: l’inseguimento del tempo nel Deserto dei Tartari*, in *Geografie della modernità letteraria: atti del XVII Convegno internazionale della MOD*, 10-13 giugno 2015, a cura di S. Sgavicchia e M. Tortora, ETS Edizioni, Pisa 2017, vol. 1, pp. 305-317.
- ◆ Careri, Francesco, *Walkscapes. Camminare come pratica estetica*, prefazione di Gilles A. Tiberghien, Einaudi, Torino 2006.
- ◆ *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, a cura di G. De Santi e B. Valli, Liguori Editore, Napoli 2007.
- ◆ Casadei, Alberto, *La globalizzazione vista dalla borgata-Italia: su Resistere non serve a niente di Walter Siti*, in *Narrativa Nuova Serie*, nn. 35-36, a. 2014, pp. 269-278.
- ◆ Casetti, Francesco, Fanchi Mariagrazia, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull’audience e storie di consumo*, in M. Fanchi e E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. forme di consumo e pubblici del cinema in Italia (1930-1960)*, Fondazione Scuola nazionale di cinema, Roma 2002, pp. 135-171

- ◆ Casini, Simone, *Le patrie di Nievo. Venezia e l'Italia nel dibattito storiografico e nelle Confessioni* in G. Grimaldi (a cura di), *Ippolito Nievo e il Mantovano. Atti del convegno nazionale*, introduzione di P.V. Mengaldo, Venezia, Marsilio, 2001, rispettivamente alle pagine 39-54.
- ◆ Casini, Simone, *Volti della campagna. Esperienza e scrittura dello spazio rurale in Tozzi*, in «La punta di diamante di tutta la sua opera». Sulla novellistica di Federigo Tozzi, Atti del convegno di Perugia, 14-15 novembre 2012, a cura di M. Tortora, pp. 18-19.
- ◆ Cassola, Carlo, *La cattività buona di Tozzi*, «Il Mondo», n. 954, 1970.
- ◆ Castellana, Riccardo, *Chi ha paura di René Girard?*, in *Intersezioni*, a. XXXI, n. 3, dicembre 2011.
- ◆ Castellana, Riccardo, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in *Le forme brevi della narrativa*, a cura di E. Menetti, Carocci, Roma 2019.
- ◆ Castellana, Riccardo, *Narratologia e interpunzione. Le virgolette dei Promessi sposi*. In *Narratologie. Prospettive di ricerca: atti del Seminario permanente di narratologia*. Napoli, 20-21 ottobre 2020, a cura di C. M. Pagliuca, F. Pennacchio, Biblion, Milano 2021, pp. 143-158.
- ◆ Castellana, Riccardo, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009.
- ◆ Castellana, Riccardo, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, gennaio/aprile 2010, vol. 39, n. 1, pp. 23-45.
- ◆ Cattaneo, Carlo, *La città considerata come principio ideale delle istorie italiane*, “Crepuscolo”, 17 ottobre 1858, n. 42.
- ◆ Cavalli, Silvia, *Indagine sul «mondo imposseduto»: letteratura e industria nel «menabò» di Vittorini e Calvino*, in *Notos*, 4, 2017.
- ◆ Cavalluzzi, Raffaele, *Il Memoriale di «mali» e di «visioni»*, in Id., *Lo scarpone e il turbante indiano. Su Volponi e altre occasioni di letteratura e di cinema*, Edizioni B.A. Graphis, Gorgonzola 2009, pp. 6-28.
- ◆ Cavicchioli, Sandra, *Spazio, descrizione, effetto di realtà*, in F. Sorrentino, *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Armando Editore, Roma 2010.

- ◆ Ceccarini, Raffaella, *Dal sintagma al paradigma e dal senso ai sensi. Osservazioni su La strada per Roma*, in *Pianeta Volponi. Saggi interventi testimonianze*, a cura di S. Ritrovato e D. Marchi, Metauro, Pesaro 2007.
- ◆ Cepparrone, Luigi, *La comédie humaine della periferia milanese: I segreti di Milano di Giovanni Testori*, in *Studium*, 1, 114, gen./feb. 2018.
- ◆ Ceravolo, Marco, “*Io sono l’inferno, io sono la donna*”: riflessioni ecofemministe su *Il grande ritratto di Dino Buzzati*, in «*Italica. Journals of the American Association of Teachers of Italian*», vol. 100, n. 3, 2023.
- ◆ Ceravolo, Marco, «*Illuminare un po’ l’inferno*». *Simbologie del non umano in Dino Buzzati e Anna Maria Ortese*, Carocci, Roma 2024.
- ◆ Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996.
- ◆ Clément, Gilles, *Il manifesto del Terzo paesaggio*, Quodlibet, Macerata 2004.
- ◆ Cohn, Dorrit, *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, Carocci, Roma 2025.
- ◆ Colombi, Roberta, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Carocci, Roma 2022.
- ◆ Colonna, Marco, *Il pianeta irritabile, o l’epica della mutazione*, in Paolo Volponi: *Scrittura come Contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, FrancoAngeli, Milano 1995, pp. 87-105.
- ◆ Compagnon, Antoine, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, trad. it. di M. Guerra, Einaudi, Torino 2000.
- ◆ Concolino Mancini Abram, Bianca, *Rosetta, dal romanzo al film*, in «*Alberto Moravia e La ciociara Letteratura. Storia. Cinema III*», Atti del Convegno Internazionale, Fondi 13 aprile 2012, Introduzione e cura di A. Fàvaro, pp. 65-74.
- ◆ Corbin, Alain, *Breve storia della pioggia. Dalle invocazioni religiose alle previsioni meteo*, Marietti 1820, Bologna 2022.
- ◆ Corona, Gabriella, *Breve storia dell’ambiente in Italia*, Il Mulino, Bologna 2015.
- ◆ Corti, Maria, «*Entro dipinta gabbia*». Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi, Bompiani, Milano 1972.
- ◆ Corti, Maria, *Giovani a Urbino, irrequieti*, in *L’indice*, VIII, 1991, 4, p. 6.
- ◆ Couch, Chris, Leontidou, Lila, Petschel-Held, Gerhard (a cura di), *Urban Sprawl in Europe Landscapes, Land-Use Change & Policy*, Blackwell Publishing, Hoboken (NJ) 2007.

- ◆ Crotti, Ilaria, *Le montagne geografiche e metafisiche di Dino Buzzati*, in *Montagna e letteratura. Atti del convegno internazionale*, a cura di A. Adusio e R. Rinaldi, Museo nazionale della montagna “Duca degli Abruzzi”, Club Alpino Italiano, Torino 1983, pp. 195-200.
- ◆ D’Alessandro Davide, (a cura di), *Pasolini, ritratti di pensiero. Con interviste a Franco Ferrarotti e Walter Siti*, Mimesis, Milano-Udine 2022
- ◆ Dalla Casa, Guido, *L’ecologia profonda. Lineamenti per una nuova visione del mondo*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- ◆ Dalla Rosa, Patrizia, *Dove qualcosa sfugge. Lingue e luoghi di Buzzati*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2004.
- ◆ Dalla Rosa, Patrizia, *Lassù... laggiù... Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati*. Marsilio, Venezia 2013.
- ◆ Damiano Benvegnù, *The Tortured Animals of Modernity: Animal Studies and Italian Literature*, in «Creatural Fictions. Human-Animal Relationships in Twentieth and Twenty-First-Century Literature», ed. David Herman, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York, NY, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 41-64.
- ◆ Daniele, Antonio R., *Distopie dell’immaginario in Il grande ritratto di Dino Buzzati*, in «Segni e comprensione», a. XXXIV, n. 99, 2020;
- ◆ Daniele, Antonio R., *Ecosistemi della narrazione nel distopico ipertecnologico del Grande ritratto di Dino Buzzati*, in *Fatti e finzioni. Atti del XXIII Convegno Internazionale della MOD Napoli, 15-17 giugno 2022*, a cura di S. Acocella, C. Maria Pagliuca, M. Paragliola, pp. 787-796.
- ◆ Daniele, Antonio R., *Moravia centodieci. Itinerari critici: narrativa, cinema, teatro*, Edizioni Sinestesie, Avellino 2017.
- ◆ Daniele, Antonio R., *Ombre femminili in Dino Buzzati, Indizi di donne prima di Un amore*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.
- ◆ Danti, Luca, *Flaubert e le ciocie. Per una fenomenologia della provincia nelle opere di Moravia (1937-1959)*, in *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, a. XLV, n. 3, settembre/dicembre 2016, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2016.
- ◆ Danti, Luca, *Le migliori gioventù. I periferici e la sessualità nella narrativa italiana del secondo dopoguerra*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.
- ◆ Danusso, Cristina, *Prostituzione e lenocinio nell’Italia dell’Ottocento*, in *Historia et ius*, 21, 2022.

- ◆ Davico Bonino, Guido, *La felicità è nel giardino. Una guida letteraria*, Il Saggiatore, Milano 2024.
- ◆ De Anna, Luigi G., *Dino Buzzati e il segreto della montagna*, Tararà, Verbania 1997.
- ◆ De Bonis, Benedetta, *Dalla paura dell'Altro alla sua idealizzazione. Il mito dei Tartari nella letteratura europea (1904-2011)*, in *GriseldaOnline*, 15, 2015.
- ◆ de las Nieves Muñiz Muñiz, María, *Topografia dell'assenza (Per una teoria della ricordanza leopardiana)*, in «Le città di Giacomo Leopardi», Atti del VII Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Olschki Editore, Firenze 1991.
- ◆ De Michelis, Cesare, *La geografia di Nievo*, in G. Grimaldi (a cura di), *Ippolito Nievo e il Mantovano. Atti del convegno nazionale*, introduzione di P.V. Mengaldo, Venezia, Marsilio, 2001, rispettivamente alle pagine 27-38.
- ◆ De Robertis, Domenico, *Leopardi e Firenze*, «Le città di Giacomo Leopardi», Atti del VII Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Olschki Editore, Firenze 1991, pp. 133-158.
- ◆ De Robertis, Domenico, *Una «contraffazione» d'autore. Il Passero di Leopardi*, Licosia, Firenze 1976, pp. 1-49.
- ◆ De Sanctis, Francesco, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Volume terzo: Giacomo Leopardi*, a cura di W. Binni, Laterza e Figli, Bari 1961.
- ◆ De Seta, Iliaria, *Con Borgese e Debenedetti: Tozzi, artista di una provincia europea*, in *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana e I. de Seta, Carocci editore, Roma 2017, pp. 91-94.
- ◆ De Seta, Iliaria, *L'uno "intellettualmente poligamo" e l'altro "dedito tutto a una cosa". Borgese e Tozzi nei carteggi inediti*, «Diacritica», fasc. 36, 25 dicembre 2020.
- ◆ De Tommaso, Piero, *Il racconto campagnolo nell'Ottocento italiano*, Longo Editore, Ravenna 1982.
- ◆ Debenedetti, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971.
- ◆ Deidier, Roberto, *Le forme del tempo. Miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Sellerio Editore, Palermo 2024.
- ◆ Del Molino, Sergio, *La Spagna vuota. Viaggio in un paese che non c'è mai stato*, trad. it. di M. Nicola, Sellerio, Palermo 2019.

- ◆ Demetrio, Duccio, *Filosofia del camminare. Esercizi di meditazione mediterranea*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.
- ◆ Di Biagi, Paola, *Quartieri e città nell'Italia degli anni Cinquanta. Il piano Ina Casa 1949-1963*, Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée, tome 115, n°2. 2003. Politiche scientifiche e strategie d'impresa nella ricostruzione. Un confronto Francia-Italia. Police et contrôle du territoire dans les villes capitales (XVIIe-XIXe siècle) pp. 511-524.
- ◆ Di Giammatteo, Fernaldo, *Storia del cinema*, Marsilio, Venezia 2005,
- ◆ Di Ricco, Alessandra, Giunta, Claudio (a cura di), *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell'idillio dall'età classica all'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 2021.
- ◆ Diaco, Francesco, “È sempre più bello questo nostro pianeta”: ecologia e lavoro in Paolo Volponi, in *Ecologia e lavoro cit.*, pp. 155-177.
- ◆ Diaco, Francesco, *L'ornitologo visionario. Lo sperimentalismo ecologico di Paolo Volponi*, in *Status Quaestionis*, 25 (2023), pp. 221-268.
- ◆ Diamond, Jared, *Armi, acciaio e malattie. Breve storia del mondo negli ultimi tredicimila anni*, Einaudi, Torino 2013.
- ◆ Dionisotti, Carlo, *Pietro Giordani*, in “Appunti sui moderni. Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri”, Il Mulino, Bologna 1988.
- ◆ Drugo, Sandra, *Pasolini osservatore del paesaggio ambientale e umano*, in «Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani», a cura di M. Spunta e S. Ross, Franco Cesati Editore, Firenze 2022, pp. 95-106.
- ◆ *Eco/logiche. Politiche, saperi, corpi, ambiente*, a cura di T. Villani e U. Fadini, Manifesto Libri Editore, Roma 2021.
- ◆ Elio Gioanola, *Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaca Book, Milano 2003.
- ◆ Elkann Alain, Moravia Alberto, *Vita di Moravia*, Bompiani, Milano 2018, p. 138.
- ◆ Fabio Russo, *L'interesse di Leopardi verso le personalità straniere durante in periodo fiorentino*, in «Le città di Giacomo Leopardi», Atti del VII Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Olschki Editore, Firenze 1991, pp. 397-410.
- ◆ Falchetto, Bruno, *L'esemplarità imperfetta. Le «Confessioni» di Ippolito Nievo*, Marsilio, Venezia 1998.

- ◆ Falchetto, Bruno, *Mondo, città, paesi. Geografia e letteratura nella narrativa nieviana*, in G. Grimaldi (a cura di), *Ippolito Nievo e il Mantovano. Atti del convegno nazionale*, introduzione di P.V. Mengaldo, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 55-76.
- ◆ Falistocco, Giulia, *Crisi dell'ambiente, crisi dell'uomo: una lettura ecologica di Dissipatio H.G. e Il pianeta irritabile*, in *Tra ecologia letteraria cit.*, pp. 107-116.
- ◆ Farina, Mario, *Città interiore e città esteriore: la metropoli in Benjamin*, in *Lo spazio dell'abitare e la genesi della metropoli nel pensiero filosofico da Kant al Novecento*, a cura di R. Morani, Orthotes Editrice, Napoli 2022.
- ◆ Farinelli, Franco, *Territori e romanzo*, «The Edinburgh Journal of Gadda studies», testo presentato al convegno internazionale “Storia e geografia del «Pasticciaccio». Carlo Emilio Gadda e i luoghi di «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»”, a cura di Andrea Cortellessa, Roma-Frascati, 3-4 Ottobre 2007.
- ◆ Faustini, Giuseppe, *La ciociara di Moravia: romanzo e film*, in «La Ciociaria tra letteratura e cinema». Atti del Simposio Internazionale svoltosi a Ripi, 17-20 gennaio 2002, a cura di F. Zangrilli, Metauro, Pesaro 2002, pp. 279-290.
- ◆ *Federigo Tozzi in Europa. Influssi culturali e convergenze artistiche*, a cura di R. Castellana e I. de Seta, Carocci editore, Roma 2017.
- ◆ Ferrarotti, Franco, *Spazio e convivenza. Come nasce la marginalità urbana*, Armando Editore, Roma 2009.
- ◆ Ferretti, Lando, *Il libro dello sport*, Libreria del littorio, Roma-Milano 1928.
- ◆ Ferri, Luigi G., *Problemi di geografia nei capitoli XVI e XVII de I promessi sposi*, in «Italica», Summer - Autumn, 2007, Vol. 84, No. 2/3 (Summer - Autumn, 2007).
- ◆ Finch-Race, Daniel A., Posthumus, Stephanie (a cura di), *French Ecocriticism. From the Early Modern Period to the Twenty-First Century*, Peter Lang Edition, Bern 2017.
- ◆ Fiorentino, Francesco, Sampaolo, Giovanni (a cura di), *Atlante della letteratura tedesca*, Quodlibet, Macerata 2009.
- ◆ Flys Junquera, Carmen, Marrero Henriquez, José Manuel, Barella Vigal, Julia (a cura di), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Iberoamericana Editorial Vervuert, Madrid 2010.
- ◆ Foni, Fabrizio, Incarico, Irene, *I futuri misteri di Milano*, Transalpina, 26, 2023, pp. 107-125.

- ◆ Forgacs, David, Gundle, Stephen, *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.
- ◆ Forgacs, Davide, *Dirt and Order in Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini, Framed and Unframed. A Thinker for the Twenty-First Century*, Edited by Luca Peretti and Karen T. Raizen, Bloomsbury Publishing, New York 2019.
- ◆ Forman, Richard T. T., *Urban Ecology. Science of cities*, Cambridge University Press, New York 2014; Kevin J. Gaston, *Urban Ecology*, Cambridge University Press, New York 2010.
- ◆ Formenti, Mara, *L'infanzia nell'universo buzzatiano*, in «Studi buzzatiani», n. I, 1996, pp. 45-66.
- ◆ Forneris, Paola, Marchi, Loretta, *Il giardino segreto dei Calvino: Immagini dall'album di famiglia tra Cuba e Sanremo*, De Ferrari, Genova 2023.
- ◆ Forni, Daniela, *Le figure della fabbrica*, in Paolo Volponi: *Scrittura come Contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, FrancoAngeli, Milano 1995, pp. 106-128.
- ◆ Foucault, Michel, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- ◆ Francesca Romana Camarota, «Stanotte Roma è meno nera»: *l'attraente repulsione di Roma fuori dalla città di marmo nella letteratura, nelle canzoni e nei film degli ultimi anni*, in *Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma 2020.
- ◆ Frare, Pierantonio, *Leggere I promessi sposi*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 45-47.
- ◆ Frye, Northrop, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969.
- ◆ Frye, Northrop, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, Einaudi, Torino 1986.
- ◆ G. Farinelli, *La scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Carocci, Roma 2003.
- ◆ Gabbani, Carlo, *Epistemologia, straniamento e riduzionismo*, in «Annali del Dipartimento di Filosofia» (Nuova Serie), XVII, 2011, pp. 95-134.
- ◆ Gastaldi, Francesco, *Bruno Gabrielli e la speculazione edilizia in Liguria, fra ricerca e piani*, in Giampiero Lombardini e Valter Scelsi (a cura di), *Bruno Gabrielli, Città e piani*, FrancoAngeli, Milano, 2018, pagg. 208-212.

- ◆ Gaudio, Alessandro, *Animale di desiderio. Silenzio, dettaglio e utopia nell'opera di Paolo Volponi*, ETS, Pisa 2008.
- ◆ Gaudio, Alessandro, *Fischiare nel buio non porta luce. Note su infanzia, inconscio e libertà a partire dalla narrativa di Dino Buzzati*, in «Comparatismi», n. 7, 2022, pp. 557-564.
- ◆ Gaudio, Alessandro, *Per una cartografia del tardo capitalismo. La verifica del Pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in *Critica letteraria*, 141, pp. 676-686.
- ◆ Geddes da Filicaia, Costanza, *Fuor di Recanati io non sogno. Temi e percorsi di Leopardi epistolografo*, Le Lettere, Firenze 2006.
- ◆ Geddes da Filicaia, Costanza, *La biblioteca di Federico Tozzi*, Le Lettere, Firenze 2001.
- ◆ Genetelli, Christian, *L'epistolario*, in *Leopardi*, a cura di F. d'Intino e M. Natale, Carocci editore, Roma 2021.
- ◆ Genette, Gerard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- ◆ Genette, Girard, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006.
- ◆ Ghirlanda, Elvira M., *Milano sconosciuta di Paolo Valera: la vicenda redazionale*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 118, IX (2014), 2, 447-477.
- ◆ Ghirlanda, Elvira, *Milano sconosciuta. La contaminazione di un Inferno orizzontale*, *Imago Journal*, n. 9, a. VI / giugno 2017, pp. 248-249.
- ◆ Giannetto, Nella, *Il sogno, il gioco, la fantasticheria: lettura de Il borghese stregato*, in «Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana», Firenze, Olschki, 1996, p. 55-73.
- ◆ Ginzburg, Carlo, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in *Id.*, *Occhiacci di legno: Dieci riflessioni sulla distanza*, Quodlibet, Macerata, 2019, pp. 15-39.
- ◆ Gioanola, Elio, *Cesare Pavese, La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano 1971.
- ◆ Giordano, Emilio, *Leopardi e la città: in margine al soggiorno pisano*, in «Le città di Giacomo Leopardi», cit., pp. 263-274.
- ◆ Giovannuzzi, Stefano, «*Industria e letteratura*». *Vittorini, «Il Menabò» e oltre: metamorfosi di un dibattito*, in *Levia Gravia*, XIV, pp. 1-42, 2012.
- ◆ Girard, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca: Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita*, Bompiani, Milano 2021.

- ◆ Giudici, Giovanni, *I versi della vita*, Mondadori, Milano 2000.
- ◆ Giuseppe Bevilacqua, *Eros – Nostos – Thanatos. La parabola di Paul Celan*, in Paul Celan, *Poesie*, Mondadori, Milano 2015.
- ◆ Giusti, Francesca, *La nascita dell'agricoltura. Aree, tipologie, modelli*, Donzelli Editore, Roma 1996.
- ◆ Glotfelty, Cheryl, Fromm, Harold, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, University of Georgia Press, Athens 1996.
- ◆ Griffero, Tonino, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Mimesis, Milano – Udine 2017.
- ◆ Guattari, Félix, Deleuze, Gilles, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper, Roma 2003
- ◆ Guerra, Michele, (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015.
- ◆ Güntert, Georges, *Una topografia interpretata: gli esordi paesaggistici del Fermo e Lucia e dei Promessi Sposi*, Babel, 32, 2015, 159-176.
- ◆ Hauser-Rüegger, Yvonne, *Corpi nudi e pellicce. La ricerca poetica di Pavese nella trilogia La bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze 2004.
- ◆ Iacoli, Giulio, *Atlante delle derive. Geografie di un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*, Diabasis, Reggio Emilia 2002.
- ◆ Iacoli, Giulio, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci editore, Roma 2021.
- ◆ Iacoli, Giulio, *Mascolinità in gioco. Politiche di rappresentazione in Buzzati*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2024.
- ◆ *Id.*, «In cielo, a destra della cupola». *Moravia fra gli specchi di Roma*, in Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma 2020.
- ◆ *Id.*, *Il diritto alla città*, Ombre Corte, Bologna 2014.
- ◆ *Id.*, *Testori alla periferia del romanzo. Appunti su Il Fabbricone*, in Studi e problemi di critica testuale, 96, 1, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2018, pp. 247-262
- ◆ *Id.*, *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Mondadori, Milano 2000.

- ◆ Iengo, Francesco, *La grande città dei letterati. Testi esemplari da Cartesio a Leopardi*, Unicopli, Trezzano sul Naviglio 1989.
- ◆ Iengo, Francesco, *Momenti di critica alla modernità. Da Leopardi a Nietzsche*, Bulzoni, Roma 1992.
- ◆ Iengo, Francesco, *Scrittori e gusto urbano fra Settecento e Ottocento*, a cura di A. Marrori e U. Di Toro, Ombre Corte, Verona 2015.
- ◆ Ieva, Saverio, *Le donne di Pavese in Pavese*, in *Italies. Littérature, civilisation, société*, n. 3, 1999, pp. 149-163.
- ◆ *Il consumo di suolo in Italia*, a cura dell'Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale, Roma 2014.
- ◆ *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Carocci editore, Roma 2018.
- ◆ Ingersoll, Richard, *Sprawltown. Looking for the City on its Edges*, Princeton Architectural Press, New York 2006.
- ◆ Inglese, Andrea, *L'umano e l'animale in Il pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in *Cahiers d'études italiennes*, 7, 2008, pp. 347-357.
- ◆ Iovino, Serenella, *Gli animali di Calvino*, Treccani, Roma 2023.
- ◆ Isella, Dante, *I lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1984, p. 24.
- ◆ Italiano, Federico, *Letteratura e cartografia / L'ambiguo charme della mappa*, in «Doppiozero», 16 ottobre 2016, disponibile online al link <https://www.doppiozero.com/lambiguo-charme-della-mappa>
- ◆ Jacobbi, Ruggero, *L'avventura del Novecento*, Garzanti, Milano 1984.
- ◆ Jeuland Meynaud, Maryse, *Lettura antropologica dell'opera di Tozzi*, Bulzoni Editore, Roma 1991, pp. 82 sgg.
- ◆ Kaës, René *Il complesso fraterno*, Borla, Roma 2009.
- ◆ Kazandjiovskaja, Dragana, *Georeferenziare il geosimbolismo letterario ovvero La strada per Roma sulla mappa digitale*, in *Letteratura e Scienze Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Pisa, 12-14 settembre 2019* a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, Andrea Torre, Adi editore, Roma 2021.
- ◆ Kermode, Frank, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Rizzoli, Milano 1972.

- ◆ *L'incipit e la tradizione letteraria italiana. Novecento*, a cura di Pasquale Guaragnella e di Stefania De Toma, tomo IV, Pensa MultiMedia, Lecce 2013.
- ◆ Lanzoni, Rémi, *Il tempo e l'infanzia. Il giardino buzzatiano, specchio del tempo*, in «Narrativa», n. 23, 2002, p. 85-97.
- ◆ Lazzarin, Stefano, *Fantastico e ideologia. Due capitoli per la storia di un equivoco*, in CoSMo, n. 24 (spring), 2024, pp. 17-37.
- ◆ *Le Alpi di Buzzati*, a cura di Riccardo Ricci, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa-Roma 2002.
- ◆ Lefebvre, Henry, *L'esplosione degli spazi*, in *Forme della città. Sociologia dell'urbanizzazione*, a cura di M. Guareschi e F. Rahola, Agenzia X, Milano 2015 (ed. or. 1979), pp. 43-56.
- ◆ Leone, Massimo, *Lo spazio d'esperienza delle processioni religiose*, in “Lexia. Rivista di semiotica”, 9-10, dicembre 2011, pp. 357-396.
- ◆ *Leopardi a Firenze*, Atti del Convegno di studi, Firenze 3-6 giugno 1998, a cura di Laura Melosi, Olschki, Firenze 2002.
- ◆ *Leopardi e Bologna*, Atti del Convegno di Studi per il Secondo Centenario Leopardiano, Bologna, 18-19 maggio 1998, a cura di Marco A. Bazzocchi, Olschki Editore, Firenze 1999.
- ◆ Lepri, Chiara, *Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati*, in «Studi sulla formazione», 16, 2, Firenze University Press, 2013, pp. 131-147.
- ◆ Lewis, Simon L., Maslin, Mark A., *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*, Einaudi, Torino 2019.
- ◆ Lobascio, Marco, *Tra il mare dell'oggettività e lo sguardo dell'archeologo. Ambivalenze dell'anti-antropocentrismo di Italo Calvino*, in *Italica*, 97, 2, pp. 237-263.
- ◆ Lukács, György, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino 1965.
- ◆ Luzzato, Sergio, Pedullà, *Gabriele, Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2010-2012.
- ◆ M. Palumbo, *La Storia della Colonna infame ovvero l'ultimo capitolo dei Promessi sposi*, in Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, saggio linguistico di N. De Blasi, BUR, Milano 2014, pp. 1257-1262.
- ◆ Macchia, Giovanni, *Manzoni e la via del romanzo*, Adelphi, Milano 1994.

- ◆ Maffei, Giovanni, *Nievo*, Salerno Editrice, Roma 2021.
- ◆ Malvestio, Marco, *The living landscape of Il grande ritratto*, in «Quaderni d'italianistica», 43, n. 3, p. 116.
- ◆ Mancinelli, Franca, *Una moneta sulla 'strada per Roma'*, in *Volponi estremo*, a cura di S. Ritrovato, T. Toracca e E. Alessandrone, Metauro, Pesaro 2015, p. 185.
- ◆ Manica Raffaele, *Moravia e Manzoni*, in *STUDIUM* - nov./dic. 2017 - n. 6, pp. 44-59.
- ◆ Marchi, Marco, *Immagine di Tozzi*, Le Lettere, Firenze 2007.
- ◆ Marco Testi, *Altri piani, altre valli, altre montagne. La deformazione dello spazio narrato in Con gli occhi chiusi di Federigo Tozzi*, Pensa Multimedia, Lecce, 2006.
- ◆ Maria Fontana, Franco, *Immagini del disastro prima e dopo Auschwitz. Il "verdetto" di Adorno e la risposta di Celan*, Mimesis, Milano 2013.
- ◆ Marti, Mario, *Leopardi e Napoli*, in «Le città di Giacomo Leopardi», Atti del VII Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Olschki Editore, Firenze 1991.
- ◆ Masi, Maurizio, *La componente narcisistica dell'eros: alcune note su La strada per Roma e sulla prima poesia di Paolo Volponi*, in «Finzioni» 6, 3 – 2023, pp. 27-43.
- ◆ Matucci, Andrea, *La folla nel romanzo storico italiano da Manzoni a Pirandello*, in *Laboratoire italien*, 4, 2003, pp. 15-36.
- ◆ Mazzocut-Mis, Maddalena, *Voyeurismo tattile. Un'estetica dei valori tattili e visivi*, Il nuovo melangolo, Genova 2002.
- ◆ Mazzoli, Arianna, *Da Milano a Londra. Paolo Valera tra reportage, giornalismo e letteratura*, *Forum Italicum* 2023, Vol. 57(1), pp. 91–103.
- ◆ McLaughlin, Martin L., *The genesis of Calvino's La speculazione edilizia*, in *Italian Studies*, 48, 1, 2013, pp. 71-85.
- ◆ McLaughlin, Martin L., *The genesis of Calvino's La speculazione edilizia*, in *Italian Studies*, 48, 1, 2013, pp. 71-85.
- ◆ McNeill, John R., Engelke, Peter, *La Grande accelerazione. Una storia dell'Antropocene dopo il 1945*, Einaudi, Torino 2018.
- ◆ McNeill, John R., *Qualcosa di nuovo sotto il sole. Storia dell'ambiente nel XX secolo*, Einaudi, Torino 2020.
- ◆ Mele, Santino (a cura di), *L'ultimo grande racconto. René Girard e la letteratura*, Tilgher, Genova 2006.

- ◆ Mellarini, Bruno, *Modelli eroici e ideologia della guerra in Dino Buzzati*, in *Ticontré*, n. 7, maggio 2007.
- ◆ Melosi, Laura, *Anima e scrittura. Prospettive culturali per Federigo Tozzi*, Le Lettere, Firenze 1991.
- ◆ Melosi, Laura, *In toga e in camicia. Scritti e carteggi di Pietro Giordani*, Pacini Fazzi editore, Lucca 2002,
- ◆ Mengaldo, Pier Vincenzo, *Introduzione a Primo Levi, Opere III*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1990.
- ◆ Mengaldo, Pier Vincenzo, *Studi su Ippolito Nievo. Lingua e narrazione*, Esedra, Padova 2011.
- ◆ Menicacci, Marco, *Tozzi e la cultura europea*, in *Stagioni di Tozzi*, a cura di Marco Marchi, Le Lettere, Firenze 2010.
- ◆ Meschiari, Matteo, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, Armillaria, Roma 2020.
- ◆ Metzeltin, Silvia, *Le Alpi di Buzzati*, in «Studi buzzatiani», 4, 1999, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 1999, pp. 157-166.
- ◆ Michelle Perrot, *Storia delle camere*, Sellerio, Palermo 2011.
- ◆ Milanini, Claudio, *Italo Calvino: la trilogia del realismo speculativo*, in *Belfagor*, 31 maggio 1989, Vol. 44, No. 3 (31 maggio 1989), pp. 241-262.
- ◆ Milanini, Claudio, *L'espressionismo di Paolo Valera*, in "Acme", settembre-dicembre 1987.
- ◆ Missiroli, Paolo, *Teoria critica dell'Antropocene. Vivere dopo la Terra, vivere nella Terra*, Mimesis, Milano 2021.
- ◆ Mollia, Franco, *Cesare Pavese. Saggio su tutte le opere*, La nuova Italia, Firenze 1963.
- ◆ Monsagrati, Giuseppe, *Pietro Giordani*, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 55 (2001).
- ◆ Monteverdi, Angelo, *La data del «Passero solitario»*, in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967, pp. 67-101.
- ◆ Moravia, Alberto, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Bompiani, Milano 2010.
- ◆ Moravia, Alberto, *L'inverno nucleare*, Bompiani, Milano 2022.
- ◆ Moretti, Franco, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Einaudi, Torino 1997.

- ◆ Muoio, Ilaria, *«Adele» o la poetica modernista del frammento. Sul primo romanzo (incompiuto) di Federigo Tozzi*, in *Interruzioni e cesure. Fenomeni e pratiche della discontinuità in linguistica, letteratura e arti performative*, a cura di R. Donnarumma e F. Romoli, Pisa, Pisa University Press 2021.
- ◆ Musarra Schröder, Ulla, *Immagini d'architettura in Italo Calvino*, in *Italies*, 16, 2012.
- ◆ Muscetta, Carlo, *Realismo neorealismo contorealismo*, Milano 1976.
- ◆ Muzzioli, Francesco, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Meltemi, Milano 2021.
- ◆ Natali, Fabio, *L'ambigua natura della frontiera. Antropologia di uno spazio terzo*, Quattroventi, Urbino 2007.
- ◆ Natalini, Fabrizio, *La ciociara, romanzo, sceneggiatura, film*, in «Alberto Moravia e La ciociara Letteratura. Storia. Cinema III», Atti del Convegno Internazionale, Fondi 13 aprile 2012, Introduzione e cura di A. Fàvaro, pp. 143-158.
- ◆ Nay, Laura, *Ippolito Nievo: le Confessioni di un «franc chasseur» della letteratura*, ArchetipoLibri, AperTO 2017.
- ◆ Nemesio, Aldo, *La definizione dell'incipit*, in «Annali d'italianistica», 2000, vol. 18, pp. 29-48.
- ◆ Nemesio, Aldo, *Le prime parole. L'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia unita*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1990.
- ◆ Nerenberg, Ellen, *Mascolinità al margine: Buzzati e l'allegoria del "Deserto dei Tartari"*, in «Narrativa», n. 23 (2002), Presses universitaires de Paris Nanterre.
- ◆ Niccolò Scaffai, *Storia, natura, individui: l'ecologia di Calvino*, in *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, a cura di C. Baghetti, M. Candiloro, J. Carter, P. Chirumbolo e M. L. Mura, Mimesis, Milano – Udine 2023.
- ◆ Nicoletti, Giuseppe, *Una premessa quasi necessaria. Volponi e il romanzo industriale*, in *Narrativa nuova serie*, 31-32, 2010, pp. 25-38.
- ◆ Nicolini, Fausto, *Peste e untori. Nei "Promessi sposi" e nella realtà storica*, Laterza, Bari 1937.
- ◆ Nievo, Ippolito, *Confessioni di un italiano*, Feltrinelli, Milano 2020.
- ◆ Noto, Paolo, Pitassio, Francesco, *Il cinema neorealista*, Archetipo Libri, Bologna 2012.

- ◆ Onorii, Simona, *I luoghi de Le confessioni d'un italiano di Ippolito Nievo*, in «Geostorie», anno XXV, n. 2-3, 2017, pp. 137-150.
- ◆ Orlando, Francesco *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015.
- ◆ Orlando, Francesco, *Infanzia memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pacini, Pisa 2007.
- ◆ Ortega y Gasset, José, *La ribellione delle masse*, trad. it. di S. Battaglia e C. Greppi, SE, Milano 2001.
- ◆ Ortese, Anna Maria, *Le piccole persone. In difesa degli animali e altri scritti*, Adelphi, Milano 2016.
- ◆ Paino, Marina *Il Barone e il Viaggiatore. E altri studi su Italo Calvino*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 45-46.
- ◆ Palumbo Mosca, Raffaello, *Roma di carta (plus). Guida letteraria della città*, Il Palindromo, Palermo 2022.
- ◆ Papotti, Davide, *Il libro e la mappa. Prospettive di incontro fra cartografia e letteratura*, in «Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria», a cura di G. Iacoli e M. Guglielmi, Quodlibet, Macerata 2013.
- ◆ Papotti, Davide, *Le mappe letterarie: immagini e metafore cartografiche nella narrativa italiana*, in «Dall'uomo al satellite», a cura di C. Morando, Franco Angeli, Milano 2001, pp. 181-195.
- ◆ Pareti, Germana, *Il tatto e la profondità. La rivincita dei sensi oscuri*, Rosenberg & Sellier, Torino 2024.
- ◆ *Pasolini e le periferie del mondo*, a cura di P. Martino e C. Verbaro, Edizioni ETS, Pisa 2016.
- ◆ Pasolini, Pier Paolo, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999.
- ◆ Pasquini, Emilio, *Leopardi e Bologna*, in «Le città di Giacomo Leopardi», Atti del VII Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Olschki Editore, Firenze 1991, pp. 79-104.
- ◆ Pastore, Alessandro, *Il Fascismneo e la montagna. Appunto per una storia culturale e politica dell'alpinismo italiano*, «Archivio Trentino» - Trento, sesta serie, anno XLIX, n. 2-2000 - pp. 119-138.
- ◆ Pastore, Alessandro, *L'alpinismo, il Club Alpino Italiano e il fascismo*, *Geschichte und Region/Storia e Regione*, 13 (2004), 1, 61-93.

- ◆ Pavese, Cesare, De Martino, Ernesto, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 2022 e Grasso, Myriam, *Cesare Pavese e la collana viola*, in Letteratura e Potere/Poteri Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021, a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Adi editore, Roma 2023.
- ◆ Pennacchio, Filippo, *I dintorni difficili. L'architettura paratestuale dei «Racconti» di Italo Calvino*, in GiseldaOnline, 18, 2, 2019, pp. 150-162.
- ◆ Petrocchi, Francesca, *Il mondo rurale nell'immaginario letterario: l'Italia degli anni '30*, in Sociétés rurales du XXe siècle: France, Italie et Espagne, Publications de l'École Française de Rome, Année 2004, 331, pp. 341-368.
- ◆ Petronella, Annabella, *Dalle città invisibili alle città visibili. Italo Calvino sulla frontiera degli Urban Studies*, in Letteratura e Scienze Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Pisa, 12-14 settembre 2019 a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre, Adi editore, Roma 2021.
- ◆ Piazza, Isotta, *I personaggi lettori nell'opera di Italo Calvino*, Edizioni Unicopli, Milano 2009.
- ◆ Picconi, Gian Luca, *Socializzare Cristo: appunti su lavoro e ecologia in Pasolini*, in *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, a cura di C. Baghetti, M. Candiloro, J. Carter, P. Chirumbolo e M. L. Mura, Mimesis, Milano – Udine 2023.
- ◆ Pierangeli, Fabio, *Pavese, il vento di marzo e «un sentore di linfe»*, in “Dal paesaggio all'ambiente. Sentimento della natura nella tradizione poetica italiana”, a cura di R. Rea, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2020, pp. 181-197.
- ◆ Pifferi, Stefano, *Contro l'umanità 'Eco-criticism', anti-anthropocentrismo, odeporica nel «Pianeta irritabile» di Volponi*, in GriseldaOnline, 20, 1, 2021, pp. 206-218.
- ◆ Pinna, Lorenzo, *Autoritratto dell'immondizia. Come la civiltà è stata condizionata dai rifiuti*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- ◆ Pinna, Luca, S. McLean Jr., Malcom, Guidacci, Margherita, *Due anni col pubblico cinematografico. Ricerche ed esperienze*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1958
- ◆ Pischedda, Bruno, *«Il dio di Roserio» è nervoso*, in Belfagor, 30 novembre 1998, vol. 53, no. 6.
- ◆ Pogue Harrison, Robert, *Giardini. Riflessione sulla condizione umana*, Fazi Editore, Roma 2009.

- ◆ Polcini, Valentina *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico nel fantastico buzzatiano*, in «Mosaico Italiano», Speciale Buzzati 2, a. XIII, n. 145, pp. 21-27, cit. a pp. 21-22.
- ◆ Polcini, Valentina, *Buzzati e Rackham: una lettura intertestuale e intersemiotica di Bàrnabo delle montagne e Il segreto del Bosco Vecchio*, in «Studi buzzatiani», a. XIII, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2008.
- ◆ Porcelli, Bruno, *Spazio e tempo nel «Deserto dei Tartari»*, in *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, MAGGIO/DICEMBRE 2002, Vol. 31, No. 2/3, Novecento letterario (maggio/dicembre 2002).
- ◆ Posthumus, Stephanie, *French 'Ecocritique': reading Contemporary French Theory and Fiction Ecologically*, University of Toronto Press, 2017.
- ◆ Prete, Antonio, *Poetica dell'orizzonte. Passaggi*, in *Finisterrae. Scritture dal confine*, a cura di M. Indiveri, V. M. Bonito e N. Novello, Carocci Editore, Roma 2007.
- ◆ Propp, Vladimir Ja., *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 2000.
- ◆ Pugliese, Cristiana, *The Border, the Desert, the Enemy: Dino Buzzati's "Il deserto dei Tartari" and J. M. Coetzee's "Waiting for the Barbarians"*, in «Studi buzzatiani», a. VIII, n. 8, 2003, pp. 21-36.
- ◆ Racamier, Paul-Claude, *Incesto e incestuale*, FrancoAngeli, Milano 2003.
- ◆ Raimondi, Ezio, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Il Mulino, Bologna 1990.
- ◆ Ranieri, Antonio, *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi*, a cura di R. Bertazzoli, Ugo Mursia Editore, Milano 2018.
- ◆ Rea, Domenico, *Spaccanapoli*, Bompiani, Milano 2021.
- ◆ Rebecca Solnit, *Storia del camminare*, trad. it. di G. Agrati e M. L. Magini, Bruno Mondadori, Milano 2005.
- ◆ Righetti, Stefano, *Etica dello spazio. Per una critica ecologica al principio della temporalità nella produzione occidentale*, introduzione di Manlio Iofrida, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- ◆ Risso, Roberto, *Il romanzo storico intorno a Manzoni: d'Azeglio, Grossi, Guerrazzi*, Cantù, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2021.
- ◆ Romano, Marco, *L'urbanistica in Italia nel periodo dello sviluppo 1942-1980*, Marsilio, Venezia 1991.

- ◆ Romano, Marco, *La piazza europea*, Marsilio, Venezia 2015 e
- ◆ Romano, Marco, *Le belle città*, Utet, Torino 2016.
- ◆ Rosa, Giovanna, *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Nino Aragno Editore, Torino 2004.
- ◆ Rosa, Giovanna, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Edizioni di Comunità, Milano 1982.
- ◆ Rosenkranz, Karl, *Estetica del brutto*, Aesthetica, Sesto San Giovanni 2019.
- ◆ Sabbatani, Sergio, *La sifilide e le case di tolleranza, i bambini esposti e le balie. L'Italia e il contagio luetico nell'Ottocento*, in *Le Infezioni in Medicina*, n. 3, 2008, pp. 175-188.
- ◆ Sandrini, Giuseppe, *Un tema di Buzzati. Le montagne viste da lontano*, in «Quaderni d'Italianistica», vol. 43, n. 3, 2022.
- ◆ Sanga, Gluaco, *Di una linea lombarda antiromantica nell'etnologia italiana dell'Ottocento*, in "La Ricerca Folklorica", Apr., 1996, No. 33, Romantici in Europa. Tradizioni popolari e letteratura (Apr., 1996), pp. 17-22.
- ◆ Santato, Guido, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in Paolo Volponi, *Il coraggio dell'utopia*, a cura di M. Raffaelli, pp. 77-120.
- ◆ Santiloni, Mariarosa (a cura di), *Luoghi e paesaggi nelle opere minori del Nievo*, Atti del Convegno Nazionale di Studi su Ippolito Nievo, Fossalta di Portogruaro, 24 settembre 2022, Franco Cesati Editore, Firenze 2023.
- ◆ Sartoretti, Irene, *Lo sprawl urbano*, in *Micron Urbanistica*, 2012, 22, pp. 18-23
- ◆ Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia*, Carocci editore, Roma 2017.
- ◆ Scandurra, Enzo, *Vite periferiche. Solitudine e marginalità in dieci quartieri di Roma*, Cartabianca, Roma 2012.
- ◆ Scarpa, Domenico, *Un volontario sincero*, prefazione a Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso*, UTET, Torino 2007.
- ◆ Scarpino, Cinzia, *Tra Charles Dickens e Don DeLillo: rifiuti urbani ed estetica del romanzo*, ACME – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Volume LVII, Fascicolo II, maggio-agosto 2004.
- ◆ Scarsella, Alessandro, *Saggi e note - Questioni comparatistiche intorno a "Il grande ritratto" di Buzzati*, in «Studi buzzatiani», VII, 2002, pp. 95-97.
- ◆ Schama, Simon, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano 1997, pp. 403-404.

- ◆ Schmitz, Hermann, *Situationen und Konstellationen. Wider die Ideologie totaler Vernetzung*, Alber, Freiburg/ München 2005, pp. 186-204.
- ◆ Segatori, Stefania, 'Io nacqui Veneziano... e morirò per la grazia di Dio Italiano'. Centri e periferie nella narrativa di Ippolito Nievo, in *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 27(1), pp. 30–37.
- ◆ Sereni, Vittorio, *Poesie*, Mondadori, Milano 2010.
- ◆ Serini, Silvia, *Moravia e il cinema. Una rilettura storica*, Aras Edizioni, Fano 2014.
- ◆ Sgambati, Gennaro, *Il Menabò e la sfida al labirinto: letteratura industriale in Vittorini e Calvino tra rappresentazione e strutturalismo*, in *Letteratura e Potere/Poteri Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021 a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana*, Adi editore, Roma 2023.
- ◆ Sichera, Antonio, *La consegna del figlio. Poesia in forma di rosa di Pasolini*, Lecce, Milella, 1997.
- ◆ Sipione, Marialuigia, *Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi. Il Bestiario di Dino Buzzati*, in «La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti», a cura di R. Ricorda e A. Zava, Edizioni Ca' Foscari, Venezia 2020, pp. 247-259.
- ◆ Šklovskij, Viktor, *L'arte come procedimento*, trad. it. di C. De Michelis, R. Oliva, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tz. Todorov, trad. it. di G. L. Bravo et al., Einaudi, Torino 2003, pp. 75-94.
- ◆ Sofia, Francesca, Melchiorre Gioia, in "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. 55, 2001.
- ◆ Sollima, Sergio, *Rappresentazioni della periferia in Giovanni Testori, Pier Paolo Pasolini, Elena Ferrante*, in *SinestesieOnline*, a. XII, n. 38, 2023.
- ◆ Sorlin, Pierre, *Moravia e il cine: passione e rabbia*, in *Studi Novecenteschi*, gennaio-giugno 2008, vol. 35, n. 75 (gennaio · giugno 2008), pp. 239-250.
- ◆ Sotgia, Alice, *Un modello per la città pubblica: il piano INA Casa e l'idea di quartiere*, in "Dimensioni e problemi della ricerca storica" 1/2006, pp. 214-218.
- ◆ Spila, Cristiano (a cura di), *Giorgio Bassani in redazione. Il carteggio con Italo Calvino (1951-1966)*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2019.
- ◆ Spinazzola, Vittorio, *La «capitale morale». Cultura milanese e mitologia urbana*, Belfagor, 31 MAGGIO 1981, Vol. 36, No. 3.

- ◆ Spinazzola, Vittorio, *Le metamorfosi del romanzo sociale*, ETS, Pisa 2012.
- ◆ Starobinski, Jean, *L'inchiostro della malinconia*, Einaudi, Torino 2014.
- ◆ Stefano Jacomuzzi, Stefano, «*Questa quiete assoluta*»: *la montagna di Buzzati e la letteratura alpinistica*, in *Montagna e letteratura. Atti del convegno internazionale*, a cura di A. Adusio e R. Rinaldi, Museo nazionale della montagna "Duca degli Abruzzi", Club Alpino Italiano, Torino 1983, pp. 217-230.
- ◆ Stok, Fabio, *Peste e letteratura*, in *Medicina e letteratura, Atti del Convegno*, Salerno 25 ottobre 2012, Ordine dei medici e degli odontoiatri della provincia di Salerno.
- ◆ Stufferi Malmignati, Cesare, *Leopardi e Topaia*, in «Le città di Giacomo Leopardi», Atti del VII Convegno Internazionale di studi leopardiani, Recanati 16-19 novembre 1987, Olschki Editore, Firenze 1991, pp. 431-433.
- ◆ Su questo si veda Chiocchetti, Elisa, «*Il nero è la fame*»: *Paolo Valera, un mappatore dell'Ottocento*, Forum Italicum, Vol. 57(3), 2023.
- ◆ Tabaglio, Veronica, «*Non è dell'uomo vivere orizzontalmente*»: *le montagne di Buzzati*, in «Critica letteraria», 2013, 161, pp. 748-766.
- ◆ Tadini, Emilio, *Fiaba e mito nel Buzzati pittore e scrittore*, in «Studi buzzatiani», a. III (1998), n. 3, pp. 181-183.
- ◆ Tagliapietra, Andrea, *La metafora dello specchio: Lineamenti per una storia simbolica dell'immagine*, Donzelli, Roma 2023.
- ◆ Tarsi, Maria Chiara, *Città, periferia e provincia nella narrativa romana di Alberto Moravia*, Cuadernos de Filología Italiana, 30, Ediciones Complutenses, 2023.
- ◆ Teti, Vito, *La restanza*, Einaudi, Torino 2022.
- ◆ Tillson, Victoria G., *Rome's modern margins: The Borgate in Pasolini's Una vita violenta*, in «Romance Notes», vol. 48, n. 3, 2008, pp. 313-325.
- ◆ Todario, Letterio (a cura di), *Il puer e la fortezza. Dimensioni artistiche, spazi dell'immaginazione e narrativa per l'infanzia in Dino Buzzati*, Anicia Editore, Roma 2018.
- ◆ Tognotti, Eugenia, *L'altra faccia di Venere. La sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'Aids (XV-XX sec.)*, FrancoAngeli, Milano 2006.
- ◆ Toracca, Tiziano, *Paolo Volponi. Corporale, Il pianeta irritabile, Le mosche del capitale: una trama continua*, Morlacchi Editore U.P., Perugia 2020.

- ◆ Toracca, Tiziano, *Paolo Volponi's Memoriale: Industry Between Alienation and Utopia*, in *The years of alienation in Italy. Factory and Asylum Between the Economic Miracle and the Years of Lead*, edited by A. Diazzi e A. Sforza Tarabochia, Palgrave Macmillan, London 2019, pp. 115-132.
- ◆ Tortora, Massimiliano *Spazio e geografia*, in *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, a cura di Laura Neri e Giuseppe Carrara, Carocci editore, Roma 2022.
- ◆ Traldi, Alberto, *Fascismo e narrativa. Una proposta di critica politico-ideologica (con qualche riscontro americano)*, Bastogi, Foggia 1984, pp. 46-72.
- ◆ Trevisan, Maurizio, *Dino Buzzati, l'alpinista*, Istituti editoriali e poligrafici, Pisa-Roma 2006.
- ◆ Tschumi, Bernard, *Architettura e disgiunzione*, a cura di G. Damiani e R. Baiocco, Pendragon, Bologna 2005.
- ◆ Turchetta, Gianni, *"Il passo di Lazzaro era buono anche per noi"*. La Ciociara di *Alberto Moravia*, in "Studi di letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino", a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2009.
- ◆ Turchi, Roberta, *I ricordi d'infanzia di Carlo Altoviti*, in *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi: atti del Convegno internazionale di studi*, Macerata, 10-12 ottobre 2002, Quodlibet, Macerata 2004.
- ◆ Turi, Gabriele, *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Giunti, Firenze 1997.
- ◆ Tuscano, Pasquale, *Federigo Tozzi narratore dell'alienazione dei sentimenti e della ragione*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018.
- ◆ *Understanding Urban Ecology. An Interdisciplinary Systems Approach*, edited by M. H. P. Hall, S. B. Balogh, Springer Nature, Berlin 2019
- ◆ Ungaretti, Giuseppe, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di P. Montefoschi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1984.
- ◆ Uroda, Silvia, *Il significato delle "cose" in Alberto Moravia*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013)*, a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Adi editore, Roma 2014.

- ◆ Valdinoci, Francesca, *Le città insostenibili: la questione ecologica nei Racconti, in Marcovaldo e nelle Città Invisibili*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Adi editore, Roma 2020.
- ◆ Vallerani, Francesco, *Tematiche rusticali e trasformazioni agrarie. Ippolito Nievo e le campagne del basso Friuli*, in *Ce fastu?*, 1994, n. 1, Vol. 70.
- ◆ Valli, Stefania, (a cura di), *La rivista Botteghe oscure e Marguerite Caetani. La corrispondenza con gli autori italiani, 1948-1960*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1999.
- ◆ Van Gennep, Arnold, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- ◆ Varini, Diego, *La cattedrale offesa. Moravia Ottieri Testori*, Edizioni Medusa, Milano 2014.
- ◆ Vasturzo, Nicola, *I Dialoghi su «Vie Nuove»: nasce l'autorità Pasolini*, in «Finzioni» 8, 4-2024, pp. 201-212.
- ◆ Venturi Ferriolo, Massimo, *Oltre il giardino. Filosofia di paesaggio*, Einaudi, Torino 2019.
- ◆ Viale, Guido, *La parola ai rifiuti. Scrittori e scrittrici sull'aldilà delle merci*, Edizioni Interno4, Rimini 2019.
- ◆ Vidali, Paolo, *Storia dell'idea di natura. Dal pensiero greco alla conoscenza dell'Antropocene*, Mimesis, Milano 2022.
- ◆ Vignali-De Poli, Cristina, «Un po' di dettato... Su, i quaderni a posto!...» *Educazione e cultura morale dei bambini nel Buzzati novellista e drammaturgo*, in «Italies», 21, 2017, pp. 161-182.
- ◆ Vigorelli, Giancarlo, *Manzoni pro e contro*, Istituto propaganda libraria, Milano 1975-1976 e R. Negri, Il "Vegliardo" e gli "Antecristi", Vita e pensiero, Milano 1978.
- ◆ Vitagliano, Daniela, «Il soldato inesistente» ne *Il deserto dei Tartari di Dino Buzzati*, in *Italies*, 19, 2015, pp. 297-312.
- ◆ Vitti, Antonio, (a cura di), *Ripensare il neorealismo. Cinema, letteratura, mondo*, Metauro Edizioni, Pesaro 2008.
- ◆ Volponi, Paolo, *Officina prima dell'industria*, in *Belfagor*, 30 novembre 1975, Vol. 30, No. 6.

- ◆ Volponi, Paolo, *Scritti di critica 1956-1994. Il principio umano dell'arte*, a cura di L. Cesari, Electa, Milano 2024.
- ◆ W. Adorno, Theodor, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 2018.
- ◆ Westphal, Bertrand, *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Armando Editore, Roma 2009.
- ◆ Young, Damon, *Filosofia in giardino. Le idee di 11 grandi autrici e autori elaborate tra parchi, giardini e piante*, Iacobelli Editore, Guidonia Montecelio (RM) 2015.
- ◆ Zangrandi, Alessandra, Manzoni, *Nievo e il romanzo storico*, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, CLXXXVIII, 2019, pp. 97-112;
- ◆ Zangrandi, Silvia, *“Piacquemi, in quel di Fondo, pascere la mia vista di una mirabile visione”*: note sulla trasposizione cinematografica del *“Segreto del Bosco Vecchio”*, in «Studi buzzatiani», n. 11, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2006, pp. 31-43.
- ◆ Zanzotto, Andrea, *Luoghi e paesaggi*, Bompiani, Milano 2013,
- ◆ Zanzotto, Andrea, *Scritti sulla letteratura*, a cura di G. M. Villalta, Mondadori, Milano 2001.
- ◆ Zarone, Giuseppe, *La città come destino dell'uomo. Esistenza spazio architettura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Salerno 1994.
- ◆ Zingari, Guido, *Ontologia del rifiuto. Pasolini e i rifiuti dell'umanità in una società impura*, Le nubi, Roma 2006.
- ◆ Žižek, Slavoj, *Il trash sublime*, Mimesis, Milano – Udine 2013
- ◆ Zucconi, Guido, *La città dell'Ottocento*, Laterza, Roma-Bari 2022.