

CARLA SCLARANDIS

Racconto e realtà attraverso il romanzo moderno: il Furioso chiama altre avventure

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

CARLA SCLARANDIS

Racconto e realtà attraverso il romanzo moderno: il Furioso chiama altre avventure

Nell'insegnamento della Storia della letteratura nel triennio della scuola secondaria di secondo grado è questione didattica di non immediata soluzione individuare percorsi dotati di senso evidente funzionali a un duplice obiettivo: l'incontro con i maggiori classici della nostra letteratura e lo sviluppo di competenze complesse di lettura dei testi quali forme di rappresentazione del mondo. Poiché il poema rinascimentale compendia in sé i generi dell'epica cavalleresca e del romanzo, in questo percorso l'Orlando Furioso è assunto come termine di confronto di alcuni esempi di narrazioni otto-novecentesche, indagate in rapporto a due punti di osservazione: le strategie discorsive; il rapporto con le realtà storiche o esistenziali dei racconti.

1. *La competenza letteraria tra epica e romanzo*

Qualunque delle opere di carattere eroico, eroicomico o comico-parodico afferenti al genere epico e epico-cavalleresco si voglia leggere nella scuola secondaria di secondo grado, a orientare la scelta sono le avventure degli eroi trascinati dalle passioni a trasgredire. Per l'epica classica l'*Odissea* prevale di gran lunga sull'*Iliade* e dell'*Eneide* è la prima parte, odissiacca appunto, a essere testata. Della letteratura medievale a imporsi come "eroe epico" non è certo il paladino cristiano Roland bensì l'autore-personaggio Dante, con le sue peripezie infernali: è lui a insediarsi nella memoria come paradigma ideologico e morale, modello esistenziale di alterità; è lui a veicolare una visione del mondo per noi scomoda, con la quale fare i conti. Dunque, nella logica di un curriculum di Letteratura e di Storia della letteratura, per quanto riguarda la narrativa, il problema è come tracciare un percorso dotato di una coerenza interna - e di senso evidente - che comprenda i classici dell'epica e/o dell'epica cavalleresca e il romanzo moderno, possibilmente includendo qualche romanzetto o *bestseller* di recentissima pubblicazione.

Nella prassi didattica l'incontro con il poema ariostesco costituisce un passaggio obbligato, a riprova del ruolo di modello che Italo Calvino gli riconosceva quando osservava che nel *Don Chisciotte* «tra i pochi libri che si salvano quando il curato e il barbiere danno alle fiamme la biblioteca che ha condotto alla follia l'hidalgo della Mancia, c'è *il Furioso...*»¹. Ma, sulla scorta di Eric Auerbach², non possiamo trascurare il fatto che Orlando e don Chisciotte non sono matti allo stesso modo. Se il cavaliere cervantino continua ad agire secondo gli schemi dell'epica cavalleresca in base ai quali la follia, la magia, l'avventura s'intrecciano a costruire «un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi»³, tuttavia questi è un parente ormai lontano di Orlando e di Rinaldo. Affetto da una pazzia inguaribile, l'hidalgo si muove sì in un mondo fantastico, ma del tutto illusorio e parallelo a quello reale, non già alternativo e in conflitto con esso. Così proprio in quanto matto convoca, per così dire a sua insaputa, la realtà che non riconosce e da cui non è riconosciuto nel momento stesso in cui la travisa, lasciando che prendano corpo scene realistiche agite da personaggi verosimili (da Dulcinea al barbiere, all'oste, allo stesso Sancio), che ridono di lui e delle sue visioni allucinate.

¹ ITALO CALVINO, *Italo Calvino racconta l'Orlando Furioso*, Torino, Einaudi, 1970, *Introduzione*, p. XXVIII.

² ERIC AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, Torino, Einaudi, 1977 [1956¹], pp. 88-116. Nell'analisi dell'incontro del cavaliere con Dulcinea è la realtà stessa a demolire le illusioni di un matto.

³ ITALO CALVINO, *Italo Calvino racconta l'Orlando Furioso*, cit., *Introduzione*, p. XXVII.

Ora, se la critica e la teoria del romanzo⁴ ci insegnano che la cesura tra *romance* e *novel* nella rappresentazione finzionale, insieme alle scienze della natura, ha orientato il romanzo moderno a fondare «la nozione moderna di realtà quale è stata elaborata dalla cultura occidentale»⁵, “il realismo del romanzo”, con tutta la sua portata storica e ideologica, diviene un nodo problematico ineludibile da indagare in sede didattica, dalla genesi alla sua affermazione nell'Ottocento, fino alla sua implosione nel Novecento con gli sperimentalismi neoavanguardistici e i giochi combinatori postmoderni. Lungo queste piste di analisi do conto, dunque, di un percorso su cui ho meditato maggiormente, già avviato nel corso dell'anno scorso nella prima classico. La domanda di partenza è la seguente: cosa intendiamo per realtà quando ci confrontiamo con gli eroi cavallereschi nell'avventurosa ricerca di se stessi, sospesi tra quelli epici classici, fedeli a una loro essenzialità compiuta, e quelli del romanzo che di solito leggiamo, irrisolti anche quando compiono azioni grandiose - seppur più quotidiane -, come gli eroi epici.

2. «*Moby Dyck*»: un non-romanzo per interrogare il romanzo

Durante il confronto d'aula sulle caratteristiche del *romance* nel *Furioso* è stato nominato il romanzo *Moby Dyck* di Herman Melville, evidentemente evocato dal doppio duello di Ruggero e di Orlando con l'orca marina. Chi ne conosceva la storia l'ha indicata quale esempio di una avventura romanzesca ma tragica, con una forte tensione simbolica dal valore esistenziale, morale, filosofico. Achab è stato subito accostato all'Ulisse dantesco e riconosciuto come un irriducibile eroe epico. Di qui la decisione, su mia proposta, di leggere tutti il romanzo nelle vacanze estive, accostandolo a un altro del Novecento, scelto tra *Il cavaliere inesistente* o *Il castello dei destini incrociati*, *Il deserto dei Tartari*, *Una questione privata*, con un vincolo all'opzionalità individuale fra questi tre autori costituito dal lavoro già svolto a gruppi sul *Furioso*⁶. La verifica delle letture avverrà in classe prossimamente, perciò non ho dati empirici su cui ragionare; tuttavia vorrei avanzare alcune osservazioni *a parte docentis*.

⁴ cfr. J. ORTEGA Y GASSET, *Meditazioni del Chisciotte*, [1914] trad. it. Napoli, Guida, 1986, pp. 51-130; ERIC AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. II, [1946] trad. it. Torino, Einaudi, 1956; RENÉ GIRARD, *Menzogna romanzesca e verità romanzesca. Le mediazioni del desiderio nella letteratura e nella vita* [1961], trad. it. Milano, Fabbri-Bompiani, 1965, soprattutto il primo capitolo, *Il desiderio "triangolare"* pp. 7-47; MASSIMO FUSILLO, *Fra epica e romanzo*, pp. 5-34, in *Il Romanzo. Le forme*, vol. II, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002; ALFONSO BERARDINELLI, *L'incontro con la realtà*, in *Il romanzo. Le forme* cit. pp. 341-381; FEDERICO BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, in particolare i capitoli III-VI.

⁵ ALFONSO BERARDINELLI, *L'incontro con la realtà*, cit. p. 342.

⁶ Nello studio sul *Furioso* la classe è stata divisa in quattro gruppi che hanno lavorato sui seguenti luoghi-cronotopi/tema: **1. Locanda/grotta/castello-palazzo di Atlante**; **2. Isole/donne-eros**; **3. Bosco/labirinto**; **4. Geografia fiabesca/realismo storico-sociologico**. Ciascun gruppo ha analizzato testi diversi del poema, con compiti di ricerca in parte sovrapponibili, in parte divergenti. Si specificano qui i compiti: **gruppo 1**: individuare le caratteristiche del mondo incantato riflesso nei luoghi; rintracciare somiglianze e differenze rispetto ai luoghi magici dell'epica omerica e del romanzo cortese; catalogare le occorrenze del racconto nel racconto; **gruppo 2**: individuare le caratteristiche dei luoghi; individuare somiglianze e differenze rispetto ai luoghi della seduzione dell'epica omerica e del romanzo cortese; individuare gli elementi propriamente fiabeschi degli episodi a partire dalle fiabe conosciute; **gruppo 3**: individuare le caratteristiche fisiche dei luoghi e la loro collocazione nello spazio; individuare somiglianze e differenze rispetto ai boschi nella *Commedia* dantesca, nel romanzo cortese e nelle novelle di Boccaccio; studiare il rapporto tra realismo e allegorismo; **gruppo 4**: studiare in quale modo viene deformata la geografia reale in funzione fiabesca; analizzare come dati storici vengono compendati nella narrazione romanzesca; individuare i giudizi di carattere ideologico-politico e chi li esprime.

Innanzitutto: perché un romanzo americano, quando già manca il tempo per leggere quelli italiani e semmai europei dell'Ottocento e del Novecento? Intanto perché me l'hanno suggerito gli studenti. Ma poi anche perché il romanzo americano è una presenza spesso subliminale in molte forme narrative novecentesche; infine soprattutto perché *Moby Dyck* è un grande romanzo d'avventura non-romanzo. Secondo Alfonso Berardinelli, come il *Werther* e le *Affinità elettive* di Goethe o *I Promessi sposi* di Manzoni, *Moby Dyck* dimostra come, nell'Ottocento, cioè nel secolo della piena maturità del romanzo inteso come narrazione della realtà, i personaggi agiscono in un mondo empirico minuziosamente descritto, ma sono mossi da una idealità superiore che imprime loro una energia pari a quella degli eroi tragici ed epici classici. In un'ottica didattica, mi pare incoraggiante la consonanza della percezione intuitiva da parte di alcuni giovanissimi lettori con questa tesi. Qui elenco alcune piste di lavoro che proporrò al rientro - se non me ne saranno offerte di migliori dagli studenti stessi - in una ottica di competenza letteraria inseguita al di fuori della linearità cronologica e dell'orizzonte geografico nazionale, ma pur sempre nel rispetto della centralità del testo e di quella del lettore.

Ci soffermeremo su alcuni dei cronotopi e dei personaggi per confrontarli, a monte, con quelli epici (Omero) e cavallereschi (Ariosto), successivamente, a valle, con i romanzi di Dino Buzzati, Italo Calvino, Beppe Fenoglio. Verificheremo se la finzione è avvincente, quanto e perché lo è: ci soffermeremo, per esempio, sull'iniziale spaventoso incontro a New Bedford di Ismaele con Queequeg, il ramponiere polinesiano tatuato e cannibale, sul loro progressivo reciproco riconoscimento fino all'amicizia e, dopo lo scontro finale del Pequod con Moby Dyck in mezzo al Pacifico, sulla salvezza del primo aggrappato alla bara costruita per sé dal secondo. Esamineremo la composizione dell'equipaggio multietnico in cui si riverbera l'America di metà Ottocento dilaniata dal problema razziale⁷. Analizzeremo la comparsa a lungo ritardata di Achab (cap. XXIX), misterioso fin dalle oscure allusioni quando Ismaele tratta le condizioni del suo imbarco; la sua «brama di vendetta» che è sempre anche «brama di possedere» (Cesare Pavese), rivelata soltanto nel capitolo XXXVI in una dichiarazione sull'inconoscibilità della verità variamente mascherata. Considereremo il ruolo degli ufficiali Starbuck, Stubb, Flask, esperti di navigazione e di caccia alla balena, e il loro difficile rapporto con il dispotico capitano dal bastone di osso di capodoglio al posto di una gamba, che destina il doblone d'oro esposto sull'albero maestro dell'imbarcazione a chi per primo avvisterà Moby Dyck (cap. XCIX). Interrogheremo la rappresentazione di Moby Dyck, la Balena Bianca tante volte evocata *in absentia*, finalmente presente in scena solo nello scontro fatale negli ultimi due capitoli (CXXXIV-CXXXV): una balena che, a differenza di quella biblica, non restituisce i Giona che inghiotte. Ci chiederemo che funzione abbiano i capitoli e «le didascalie digressive, razziocinanti, scientifiche» sui cetacei, se alla fine Moby Dyck «assomma in sé la quintessenza misteriosa dell'orrore e del male dell'universo» (sono ancora le parole di Pavese). E ragioneremo sul fatto che Melville, in pieno Ottocento, scrive un romanzo di avventura esclusivamente maschile, nel quale si accenna appena alle donne in attesa che i loro uomini ritornino dalle lunghe battute di pesca per ripartire di nuovo, come se fossero dei novelli Ulisse.

Questi temi saranno oggetto di studio nella modalità cooperativa con l'analisi di passi scelti del romanzo con un duplice obiettivo: 1. verificare quanto le forme discorsive melvilliane siano

⁷ FERNANDA PIVANO, *Pagine Americane. Narrativa e Poesia 1943-2005*, Milano, Frassinelli, 2005. Nella sua recensione l'autrice richiama l'attenzione sul fatto che nel 1850, mentre Melville scriveva il libro, «una legge restituiva ai “padroni” del sud gli schiavi fuggiaschi rifugiati nel nord» (p. 1058).

riconducibili a modelli già noti e quanto invece afferiscono a modelli nuovi, moderni; 2. verificare come, nel libro e per noi, l'*invincibile armata* delle balene e la tragedia finale acquisiscano un valore simbolico e/o allegorico.

3. «Chiamatemi Ismaele»

Per passare dal piano dell'analisi a quello dell'interpretazione nel lavoro d'aula due mi paiono le chiavi: la prima, il personaggio del narratore e le strategie del racconto che attua; la seconda, la patente di romanzo simbolico-allegorico assegnata dalla critica al romanzo.

Con quel «Chiamatemi Ismaele» incipitario il narratore assume un nome che lo identifica come personaggio non anagraficamente attestato, come se la sua vita iniziasse in un tempo imprecisato («qualche anno fa - non importa precisamente quanti -») quando, per rimediare alla scarsità di denaro e alla noia della vita a terra, decise di «andare un po' per mare». Ora, unico superstite della caccia alla Balena Bianca, rinnova quell'impresa in un racconto che, interpellando continuamente l'ascoltatore/lettore, lo catapulta di nuovo dentro i fatti mentre questi accadono. La sua voce diegetica spesso si smarrisce nella ridda delle voci dei balenieri dialoganti, a loro volta sovrastate ora dal frastuono contestuale di sottofondo ora da quella imperativa del capitano Ahab, indecifrabile nei suoi lunghi monologhi. E così il racconto dell'inseguimento della balena si compie solo negli ultimissimi capitoli con un differimento continuo il quale, mentre mima il tempo fisico della missione, sul piano del racconto comprende l'inserzione di leggende e narrazioni orali «selvagge, favolose, strane»⁸: un'oralità, questa, con ben altra connotazione, storica e ideologica, rispetto a quella dell'epica classica.

Al narratore, dunque, Melville offre la propria esperienza di giornalista documentarista in Polinesia, la sua cultura biblica, la tensione metafisica della retorica drammatica dei predicatori dai pulpiti e degli attori sulle scene, il linguaggio tecnico dell'arte nautica e quello scientifico della zoologia marina. Ma contemporaneamente gli chiede di far affiorare una cultura magico-simbolica antichissima, orale appunto, spesso ai margini della cultura alta istituzionalizzata nella scrittura, seppur fondativa dell'identità afro-americana e vitale in tutte le culture di migrazione. Infatti è appunto il grande romanzo americano (da Faulkner a Philip Roth a Tony Morrison) a far risuonare la voce di quelle culture altre, che l'odierno romanzo post-coloniale indaga in forme originali: a titolo di esempio cito un solo caso, *Americanah* della scrittrice nigeriana Chimamanda Ngozi Adiche. Da questo punto di vista il racconto monologante di Ismaele è un parente ormai lontanissimo dei racconti a "focalizzazione zero" dell'epica classica e di quelli "in soggettiva", con esiti lirici, umoristici, straniati, saggistici, metaletterari del romanzo novecentesco, modernista neorealista sperimentale postmoderno; ma proprio per questo può divenirne un termine di confronto.

Veniamo alla seconda chiave, l'allegorismo o il simbolismo.

Nelle tradizioni classica e medievale il legame allegorico istituito tra immagine figurante e idea figurata è di solito interno alle conoscenze e alle credenze di impronta mitica relate nell'enciclopedia culturale del tempo. I particolari concreti del viaggio nell'oltretomba dantesco (luoghi, riferimenti temporali, personaggi, discorsi, fatti accaduti) nascondono un significato ulteriore che il lettore identifica appunto nel viaggio di liberazione dal peccato e nell'acquisizione progressiva della verità. Nel rinascimentale *Furioso* non mancano episodi apertamente allegorici

⁸ ALESSANDRO PORTELLI, *Nel segno della voce: oralità e scrittura negli Stati Uniti*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, *Storia e Geografia*, vol. III, Torino, Einaudi, 2002, p. 418-439 (cit. a p. 421).

giustapposti a quelli romanzeschi, fiabeschi o realistici, come, per esempio, la descrizione delle sperdute isole nell'Oceano Indiano, dove regnano la sensuale Alcina e la morale Logistilla. In *Moby Dyck* come possiamo definire la figuralità della storia e dei personaggi?

Il cap. XLII, intitolato *La bianchezza della balena* comincia con la domanda chiave del narratore Ismaele, il quale raccontando la storia per ritrovarci un senso anche per sé, si interroga sull'orrore sprigionato dal colore bianco del mostro («Che cosa la Balena Bianca era per Achab, è stato accennato; che cosa a volte fosse per me, resta ancora a dire»). In questa "inchiesta" dal sapore metafisico, Ismaele passa in rassegna oggetti e situazioni accomunati dal bianco: dall'orso polare agli ambienti artici, dai frangenti delle onde agli squali agli albatrici, dalle mura della capitale peruviana al colore degli spettri e ai lenzuoli funebri. Ma non trova la risposta. Tutte le immagini di candore che si sovrappongono nella memoria insinuano l'angoscia del nulla, dichiarata in chiusura di capitolo: «di tutte queste cose la balena albina era il simbolo. Vi stupisce dunque della faccia feroce?». Per Ismaele la balena albina è un simbolo; e per noi?

Melville sconfessava le letture allegoriche dell'irriducibile inseguimento della Balena Bianca da parte del capitano Achab, che si sarebbero moltiplicate quando finalmente l'opera divenne un capolavoro nel giudizio condiviso, letture che riconoscevano nel fatale scontro la biblica battaglia dell'anima umana contro il demonio, continuamente rinnovata nella storia. Ma nel rifiuto dell'allegorismo da parte dell'autore si riflette anche la cesura storica del Romanticismo, che respingeva la fredda sovrapposizione della significazione alla cosa rappresentata a favore dell'integrazione simbolica nel significante della cosa significata¹⁰: una pagina di estetica storica non inutile per interrogare la ricezione dell'opera melvilliana oggi e per noi, nel qui e ora della nostra lettura, distinguendo il rapporto che nel romanzo, per statuto "realistico", il simbolismo e l'allegorismo istituiscono con la realtà rappresentata.

4. *L'inganno della realtà: quattro romanzi italiani del Novecento*

Il processo di simbolizzazione dei riferimenti realistici nella narrazione romanzesca viene approfondito con l'analisi dei quattro romanzi novecenteschi italiani individuati tenendo conto delle discussioni avvenute fra gli studenti nei gruppi di studio su Ariosto: almeno due (Buzzati e Fenoglio) sono abbastanza accessibili a un primo livello di lettura, pur mescolando cronotopi contesualizzati con atmosfere visionarie, tensione speculativa con riflessione morale *en travesti*. Questi aspetti sono presenti, in certa misura, anche nel *Cavaliere inesistente*, ma con Calvino, l'avventura di chiara derivazione cavalleresca e ariostesca si fa assai più difficile per la direzione filosofica e metaletteraria verso cui vira il racconto.

Nel *Deserto dei Tartari*, pubblicato nel 1940 quando già in Europa infuria la guerra, la permanenza alla Fortezza Bastiani ai confini con il deserto del sottotenente Giovanni Drogo si prolunga per oltre trent'anni nell'attesa dell'arrivo dei nemici dal nord. Dalla battaglia tutti i militari di stanza alla Fortezza si attendono non solo la gloria ma anche il senso della loro monotona vita, scandita da ritmi e gesti imposti, umiliazioni, rivalità e conflitti meschini fra ufficiali e commilitoni. Quando finalmente i nemici arrivano, Drogo è ormai troppo debole per partecipare allo scontro, anzi è proprio d'impiccio occupando una stanza utile ad alloggiare i nuovi ufficiali giunti con i rinforzi per la battaglia e che non si sa dove sistemare. Nonostante la sua protesta, è allontanato per un ordine superiore a cui deve sottostare. L'attesa di qualcosa che non

⁹ Le citazioni sono tratte dalla traduzione di Cesare Pavese, riedita da Milano, Frassinelli, 1973.

¹⁰ REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 438.

accadrà diventa fin dai primi capitoli una grande metafora della condizione esistenziale (capp. XXIV-XXX), della vita sospesa in una dimensione di quasi incomunicabilità che affiora nell'irrisolutezza del colonnello Filimore (cap. XIV), nell'atmosfera surreale di luoghi e tempi trasfigurati dalla paura (cap. XII) o dissolti nelle memorie autistiche del protagonista e nelle allucinazioni del tenente Angustina, orgogliosamente resistente fino alla morte al sadismo persecutorio del «gigantesco capitano Monti» (cap. XV). È un romanzo principalmente maschile con due sole presenze femminili significative: la madre del protagonista e Maria, sua partner mancata. La narrazione in terza persona dissolve in atmosfere stranianti i riferimenti a personaggi, luoghi e azioni puntuali, atmosfere in cui il progressivo infrangersi delle attese si colora di allusioni allegoriche sul senso sfuggente della vita.

Con una *Una questione privata* (1963) ricompare la concomitanza ariostesca del doppio tema della guerra e dell'amore. Se il protagonista Milton è un Orlando-partigiano ossessionato dal fantasma della sua Agelica-Fulvia¹¹, già nel titolo si allude al contrasto tra la grande storia collettiva, di ascendenza epica, e le storie private, romanzesche, che desublimano la statura dell'eroe nel suo impatto con gli eventi esterni. La lettura decontestualizzata del romanzo - come del precedente, del resto - è in questo percorso motivata dal debenettiano scarto fra l'"epica della realtà", che istituisce una relazione di reciprocità tra personaggio e mondo, e l'"epica dell'esistenza", propriamente moderna, che annulla ogni forma di totalità divaricando i linguaggi del personaggio e del mondo fino a renderli reciprocamente inconciliabili. Fenoglio non rinuncia affatto a rappresentare la Resistenza; anzi lo fa scegliendo varie angolature: dalla cattura dei prigionieri alle battaglie, alla paura dei tradimenti, alla spesso difficile convivenza nelle bande, assediati da freddo pidocchi fame, alle difficoltà dei trasferimenti nella nebbia di Langa, e comprende nel dettaglio realistico di un cronotopo ben identificabile anche la voce anonima dei contadini langaroli. Ma sono l'amore e la gelosia per Fulvia che guidano Milton in tutte le sue azioni "partigiane": la sua personale *quête* riguarda Giorgio, il presunto rivale. L'esigenza di stabilire la verità in una privatissima storia sentimentale carica di sovrasensi simbolici l'ossessione psicologica dell'eroe nel quadro realistico in cui agisce. All'interno di una cornice così storicamente precisa, l'inchiesta di Milton, fino al finale colpo di fucile dall'esito non dichiarato, trasfigura la sua storia in una metafora allegorica della condizione esistenziale. Milton è un personaggio assoluto nella sua anti-epicità di impronta modernista.

Nei romanzi calviniani *Il cavaliere inesistente* (1959) e *Il castello dei destini incrociati* (1973) i riferimenti al *Furioso* sono più espliciti, ora per l'ambientazione cavalleresca ora per l'impianto dichiaratamente fantastico. Ma i racconti in prima persona della narratrice-personaggio Suor Teodora e quelli muti delle donne e dei cavalieri che comunicano fra loro con le carte dei tarocchi risentono della cesura storico-culturale degli anni '60-'70 del secolo scorso. I personaggi del *Cavaliere inesistente* si richiamano ancora a quelli cavallereschi di derivazione carolingia e, seppure nella forma della fiaba, che «consente [al romanzo] di liberarsi dagli impacci del realismo»¹², si connotano allegoricamente rinnovando l'inchiesta sul senso dell'esistere: infatti a ostinarsi a compiere le imprese cavalleresche «con la forza di volontà e la fede nella nostra santa causa» non è il cavaliere Agilulfo bensì la sua armatura vuota; a sua volta lo scudiero Gurdulù, che non sa di esistere, si identifica con tutto ciò che incontra; la stessa monaca Suor Teodora, da narratrice innamorata della luccicante armatura bianca di Agilulfo, diviene Bradamante amata da Rambaldo,

¹¹ ITALO CALVINO, *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno* per l'edizione del 1964, Milano, Garzanti, 1987, p. 24.

¹² RAFFAELE DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008, p. 99.

il quale a sua volta è controfigura desublimata del cavaliere che non c'è. L'ironia corrosiva della narrazione offre la chiave per ritrovare, in una storia surreale, i fili che intercorrono tra le parole e le cose.

Consideriamo infine *Il castello dei destini incrociati*, un romanzo non-romanzo lontano dal mondo della vita a cui tradizionalmente associamo le forme del *nove*¹³. Nei fiabeschi castello e taverna sospesi in un tempo acronico e in un spazio boschivo topico, i viaggiatori che siedono intorno a un tavolo si accorgono che durante il viaggio sono diventati muti. Sono dame, cavalieri, viandanti non bene identificabili ma con i capelli imbiancati per un trauma subito. Nell'un caso e nell'altro vorrebbero raccontare come sono capitati lì, ma non sanno come fare. Ci provano con le carte di tarocchi, quelli viscontei del XV secolo, miniati e preziosi, trovati nel castello, e quelli marsigliesi della taverna, di più larga diffusione, ancora in uso nell'arte cartomantica. Il racconto che leggiamo è il risultato del lavoro di traduzione intersemiotica di un narratore, anche lui in viaggio e muto, che fissa nella scrittura la propria interpretazione delle storie che gli altri tracciano in sequenze iconiche sul tavolo, seguendo un ordine preciso, o dall'alto verso il basso e da sinistra a destra o viceversa, e attribuendo un significato fra i molteplici possibili alle singole figure. L'architettura narrativa, anticipando il romanzo postmoderno, si presenta dunque come gioco combinatorio di un giacimento segnico sepolto nell'inconscio collettivo, a cui i due mazzi di carte aprono accessi provvisori e sempre incerti. Il Calvino degli anni Settanta già sente chiusa l'esperienza del romanzo come indagine dell'inesauribile rapporto Verità-Realtà: dunque si mette alla ricerca di una forma coerente con la deriva nichilista della "narratività" in base alla quale è il racconto a creare la realtà e non viceversa. E questo Calvino risulta essere in aperta contraddizione con l'autore degli esordi, il cui autoritratto resta dipinto nella *Prefazione* alla nuova edizione al *Sentiero dei nidi di ragno* del 1964.

5. *Cavaliere di spade, Eremita e Bagatto*

Nel percorso fin qui tracciato *Il castello dei destini incrociati* s'impone per ancorare lo studio del postmoderno letterario a un testo di cui i giovani lettori possono decifrare almeno parzialmente il citazionismo, comprendere il riuso di storie e/o di personaggi già incontrati e interrogarsi su cosa tali storie significhino per loro. Nei cronotopi del castello, della taverna, dell'inestricabile bosco e in tutti i racconti del *Castello*, infatti, affiora l'immaginario cavalleresco così come - per ammissione dello stesso Calvino - Ariosto l'ha interpretato nel *Furioso*, anche se i tarocchi viscontei utilizzati sono precedenti di quasi un secolo. Nella *Taverna* il citazionismo, spesso di matrice mitica e tragica, si fa più allusivo ed enigmatico, ma il racconto dello scrittore-narratore, *Anch'io cerco di dire la mia*, si offre una tappa obbligata nel nostro percorso. Come nella *Prefazione* del '64, anche qui l'autore prende la parola e dice "io" per interrogarsi - come fece sul *Neorealismo* una decina di anni prima - su cosa significhi scrivere, su cosa raccontare e perché; ma lo fa non più saggisticamente bensì vestendo i panni di un viaggiatore muto che sta dentro la finzione narrativa. I due testi si illuminano reciprocamente attraverso alcune antinomie che il loro accostamento evidenzia:

- a. la collettiva "smania di raccontare" avventure oggettive e reali **vs** il mutismo dei viaggiatori che si identificano in personaggi di carta, in storie mitico-fiabesche di per sé irreali;
- b. le storie umane situate **vs** ambientazioni astratte, fantastiche;

¹³ ID., p. 120.

- c. la responsabilità dello scrittore in quanto testimone o attore di un'epoca **vs** lo spaesamento dell'intellettuale e la sua deresponsabilità ideologica;
- d. scrivere senza trama prestabilita **vs** il montaggio calcolato di un racconto;
- e. l'identificazione dell'autore nel personaggio **vs** l'assenza di personaggi;
- f. la scrittura come narrazione del mondo **vs** il mondo come prodotto della scrittura;
- g. i modelli di riferimento dichiarati (Verga, Pavese, Vittorini e gli scrittori americani) **vs** i "miti" e le fiabe come segni di un immaginario genericamente antropologico.

Ma torniamo ancora nella *Taverna* dal nostro interprete-scrittore. Le ultime tre carte che il narratore-scrittore della taverna cala sul tavolo per chiudere la sua storia - è noto - sono quelle del *Cavaliere di spade*, dell'*Eremita* e del *Bagatto* nelle quali si riconosce essere «come di volta in volta [si è] immaginato d'essere mentre *continua* a star seduto menando la penna su e giù per il foglio»¹⁴: un giovane e gagliardo, incalzato dall'ansia esistenziale; un vecchio monaco chiuso nello studio e in biblioteca a leggere carte dimenticate; «un giocoliere o illusionista»¹⁵. Tuttavia delle tre figure è la terza a rappresentare la scrittura come l'ultimo Calvino la concepiva, quella appunto del *Bagatto* che «dispone sul suo banco da fiera un certo numero di figure e spostandole, connettendole e scambiandole ottiene un certo numero di effetti». Se il mutismo è metafora di una condizione storica in cui viene meno l'oralità del racconto perché manca l'esperienza "sociale" della vita, e perciò il romanzo si fa scrittura, gioco combinatorio di segni condotto in solitudine sia *a parte auctoris* sia *a parte lectoris*, allora «l'accordo fra il racconto e l'esperienza del mondo, anziché essere un punto di partenza è un dubbio punto di arrivo. Raccontare è anzi far vedere che l'esperienza è un problema, e il mondo un oggetto difficile da afferrare».¹⁶

Ma il racconto dello scrittore non finisce con il *Bagatto*. «Il gioco di prestigio [...] di far uscire delle storie»¹⁷ dai tarocchi ora viene replicato sostituendo gli arcani delle carte con i quadri dei musei: San Girolamo al posto dell'*Eremita* e san Giorgio al posto del *Cavaliere di Spade*. Da queste sostituzione prende forma un racconto in cui Calvino pare farsi carico di spiegare le antinomie cui sopra. Nella figura del santo eremita, rappresentato come studioso solitario all'aria aperta o in un interno, sempre in compagnia di un leone ammansito ai suoi piedi e, talvolta, visitato da altri animali, «discreti messaggeri del fuori»¹⁸, l'autore vede se stesso con un sentimento misto di rimpianto e di colpa: «da anni ormai sto qui rinchiuso, rimuginando mille ragioni per non mettere il naso fuori, e non trovandone una che mi metta l'anima in pace. Forse mi viene da rimpiangere modi più estroversi d'esprimere me stesso?»¹⁹. E vede qualcosa di se stesso anche in San Giorgio, il quale affronta la lotta senza *pathos*, nascosto nella sua armatura. Rappresentato «come santo di leggenda, troppo simile al Perseo del mito; come eroe del mito, troppo simile al fratello minore della fiaba»²⁰, il santo d'azione uccide con il drago, che si contorce disperatamente nella sua lotta mortale, anche tutti i suoi tormenti psicologico-esistenziali, trasferiti simbolicamente sul nemico.

¹⁴ ITALO CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973, p. 104.

¹⁵ ID., p. 104

¹⁶ RAFFAELE DONNARUMMA, *Da lontano*, cit., p. 107.

¹⁷ ITALO CALVINO, *Il castello*, cit., p. 105.

¹⁸ ID., p. 106.

¹⁹ ID., p. 106

²⁰ ID., p. 108.

Il racconto vira così in apologo autoriflessivo con il dubbio espresso dalla stessa voce narrante se la storia di san Giorgio sia «la storia d'una energia proiettata nel mondo o il diario d'una introversione»²¹, se il santo cavaliere non sia una sorta di San Gerolamo travestito. E la conclusione affronta di petto la questione morale (e persino politica) dell'irrisolutezza dello scrittore-intellettuale in bilico tra la "sfida al labirinto", facendo della scrittura l'omologo della lancia di San Giorgio, e il rifugio in un universo segnico da interpretare, come un San Gerolamo rassicurato dal leone addomesticato: un'ambivalenza che può essere ricomposta al prezzo di un persistente senso di colpa sulla pagina, non nella vita.

6. Per procedere...

A differenza del narratore-scrittore che alla fine del racconto ammette di aver messo a posto tutto **almeno** con la scrittura, queste riflessioni non mettono a posto proprio nulla, **nemmeno** sulla pagina. Anzi ingarbugliano tutto: intelligenza critica e azione didattica. Ho proposto un accostamento di testi che rispetta sì una blanda linearità cronologica, ma nella discontinuità linguistica e culturale delle scelte; ho inserito il *Furioso* all'interno di una costellazione di testi e autori individuata a partire dall'ipotesi di tematizzare storicamente il nodo teorico del realismo nel romanzo moderno otto-novecentesco; mi sono interrogata sul ruolo della figuralità simbolico-allegorica della scrittura letteraria. Tutto nell'ottica di capire come, in assenza di un canone condiviso e di un disegno storico della letteratura coerente con le nostre società multietniche, sia possibile leggere i classici come giacimento simbolico della nostra particolare cultura italiana-europea e contemporaneamente valorizzarli in un'ottica più ampia, planetaria vorrei dire.

Nelle due classi in cui ho proposto il progetto *Ariosto fra gli specchi del Novecento*, nei due anni che mi restano per proseguire lo studio storico della Letteratura italiana, vorrei farmi guidare da questa pista di lavoro, già tracciata nella classe del classico, e da un'altra omologa, da precisare nelle tappe, in quella delle Scienze Umane (dove la lettura del *Furioso* si è soffermata sugli aspetti fiabeschi delle avventure cavalleresche, con approfondimenti sulle differenze fra mito e fiaba, sulle loro interpretazioni psicologiche e psicanalitiche). Nel disordine che riesco a creare nelle mie classi-wunderkammer, vorrei rendere consapevoli i miei studenti dello sguardo particolare con cui leggono nonché incoraggiarli a precisarlo alla luce di quanto via via imparano a scuola e fuori. Non c'è maturazione del senso storico - cioè innanzitutto della parzialità degli sguardi - al di fuori della consapevolezza della propria parzialità. E questa mi sembra anche la lezione più significativa della modernità fino ai suoi epigoni tardo-novecenteschi, da preservare quale eredità preziosa oggi, quando le chiusure identitarie incombono minacciose. Ma per comprendere quell'eredità occorre storicizzare il Novecento nella sua compiutezza cronologica e incompiutezza storica. Su questa strada vanno individuati percorsi di letture certamente parziali ma necessari per trovare chiavi di accesso ai testi efficaci ai fini della formazione culturale. E allora sulla scorta delle categorie antinomiche che ho richiamato, i giochi combinatori di Calvino possono essi stessi diventare oggetto di analisi contrastiva e, per esempio, essere messi a confronto con qualche "tavestimento" di Edoardo Sanguineti, nell'ultimo scorcio del Novecento - primo decennio degli anni "00".

Mi muovo nel campo di una ipotesi tutta da verificare, che richiede cautela per la difficile fruibilità dell'autore e che pertanto mi limito a enunciare. Penso alla *Commedia dell'Inferno* del 1989

²¹ ITALO CALVINO, *Il castello*, cit., p. 109.

(e non al rifacimento dell'*Orlando Furioso* del 1969), per chiudere circolarmente, l'ultimo anno, il percorso storico-letterario triennale con il poeta dell'origine trasposto in un "altrove" ideologico e linguistico da una graffiante rilettura del poeta-performer²², probabilmente non così alieno ai nostri studenti come potrebbero far pensare le sue acrobazie compositive.

Sanguineti è autore spericolato nelle sperimentazioni formali e linguistiche in cui sono mescolati registri alti e *pop*, lingua colta e lingue d'uso, in cui si rinnova l'acribia antimimetica della neo-avanguardia di venticinque anni prima. Ma il gioco metaletterario dei "travestimenti" sanguinetiani non allude né alla "ideologia" dell'autonomia del significante né all'elitario rifugio nel primato della teoresi sulla prassi o viceversa. Nel caso del travestimento teatrale della *Commedia infernale*, le didascalie che accompagnano lo sviluppo narrativo inscenano un poeta-Sanguineti che si fa compagno di viaggio del poeta-Dante nella duplice funzione di *auctor* e *agens*. L'obiettivo è di ricreare un Dante che parla di noi e per noi «quasi muti - attori registi spettatori - senza più parole, quasi»²³, violentando l'integrità del testo con l'ausilio delle tecniche drammaturgiche e del montaggio cinematografico, ma anche con inserzioni critiche, interpolazioni linguistiche e letterarie. I dialoghi o i monologhi dei grandi personaggi infernali ritornano come citazioni ricontestualizzate e risemantizzate, allontanando Dante «nei significati, per renderlo profetico nei significati»²⁴. La grottesca discesa infernale, infatti, nel *Secondo Tempo* indugia **allegoricamente** dentro i danteschi cerchi VIII e IX, nei quali il travestimento sanguinetiano porta a compimento il degrado dei corpi e delle parole, fino al buio finale del sipario calato davanti a un Lucifero rappresentato come «una gigantista macchina, una vera macchina infernale»²⁵, che emette un «sibilo sempre più alto di tono, sempre più isoportabile»²⁶. Nel finale, Dante e Virgilio sono giunti in cima di questa macchina e scomparsi alla vista del pubblico, quando essa «prende a decomporsi, a rompersi, a disfarsi sempre più rapidamente in tanti pezzi»²⁷. In questo disfacimento scenico si accampa la rappresentazione, di bolgia in bolgia, di un crudele disfacimento dell'umano, ottenuta con l'exasperazione del plurilinguismo e pluristilismo comico, la forma più antica di realismo.

²² CLARA ALLASIA, «La testa in tempesta». *Eduardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico*, Novara, Interlinea, 2017, p. 91.

²³ FEDERICO TIEZZI, *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, in EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell'inferno. Un travestimento dantesco*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2005, p. 18.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell'inferno*, cit., p. 93.

²⁶ *Ibidem*. La didascalia che introduce l'ultima scena, descrivendo nel dettaglio la macchina che rappresenta Lucifero, contiene anche una chiave per la lettura allegorica del mostro infernale dantesco quale mostro moderno: «Il sibilo diventa sempre più simile a un jet che si avvia a decollare: parti della macchina, mentre avanza, rotolano (viti, molle, ecc.) a terra; la macchina scorre su vecchie rotaie: tutto è rugginoso, ricco di spunzioni, di aculei, di antenne tremolanti: il mostro meccanico, a mano a mano, rivela aspetti antropomorfici, che, con i suoi movimenti in avanti, e con i suoi interni spostamenti (leve, stantuffi, catene, ecc.), si definiscono sempre meglio, con l'aiuto di fanali, lampadine che si accendono qua e là: pare un busto di gigante, con la testa a tre facce, quella centrale si colora di rosso, quella a destra in giallo e bianco, quella sinistra dell'azzurro da oscuramento bellico delle luci; il busto da gigante ha due grandi ali a pale meccaniche meccaniche ai lati, che progressivamente si stirano, minacciando di uscire pericolosamente dai lati della scena verso gli spettatori, e suggerendo la forma di ali di pipistrello che si muovono a scatti: nelle tre bocche dei tre volti si vedono tre manichini che appositi ferri uncinati graffiano e lacerano e torcono, evidenziandone l'interno da robot, che si guasta e ricompone in continuità; di colpo, tutto si arresta: silenzio assoluto: rientrano in scena Dante e Virgilio, come a principio, e scendono sul fondo: entrano nell'obitorio, tra i cadaveri che continuano, essi soli, a tremare» (ivi, pp. 93-94)

²⁷ Ivi, p. 95

È ovvio che chiudere il cerchio su Dante e il suo riuso novecentesco non è una scelta neutrale; ma resta significativa, credo, in un liceo a più indirizzi come quello in cui lavoro, dove sono studiate le letterature antiche (greca e latina) e quattro letterature moderne, (italiana, inglese, francese e tedesca), dal cui confronto emerge una *koiné* culturale comune: una *koiné* che proprio nel Novecento ritrova Dante (penso a Eliot, Joyce, Montale, P. Levi, Pound, *Mandel'stam, per citare nomi di risonanza internazionale*). In un modello ideale di messa in comunicazione delle esperienze di lettura fatte nei diversi indirizzi (cosa che in qualche occasione già si realizza), si potrebbero persino tracciare dei percorsi che restituiscano la complessità prismatica della contemporaneità, costruiti di volta in volta intorno a temi o autori che si siano imposti nella cultura europea, studiata in alcune sue specificità. L'esito di queste ipotesi non è affatto scontato, ma questa è la strada che con alcuni colleghi cerchiamo di percorrere: non per rifugiarsi nell'autoreferenzialità di un gioco combinatorio di testi in cui rispecchiarci, ma nella convinzione che, se il mondo esiste prima e anche senza la parola, è ancora la parola - scritta e orale - a renderlo interessante a chi voglia usarla con responsabilità. Di questa responsabilità in questo panel abbiamo parlato.