

# *studi novecenteschi*

*rivista di storia della letteratura  
italiana contemporanea*

Direttore: *Cesare De Michelis*  
Condirettori: *Armando Balduino,*  
*Saveria Chemotti, Silvio Lanaro,*  
*Anco Marzio Mutterle, Giorgio Tinazzi*  
Redazione: *Beatrice Bartolomeo*

\*

Indirizzare manoscritti, bozze, libri per recensioni  
e quanto riguarda la Redazione a: «Studi Novecenteschi»  
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova  
(Palazzo Maldura) · Via Beato Pellegrino 1, 35137 Padova.

\*

«Studi Novecenteschi» è redatto nel  
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova  
Registrato al Tribunale di Padova il 17 luglio 1972, n. 441  
Direttore responsabile: Cesare De Michelis

\*

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori  
ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione  
ed alla Casa editrice, alle norme specificate nel volume  
Fabrizio Serra, *Regole redazionali, editoriali & tipografiche*, Pisa · Roma,  
Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004  
(Euro 34,00, ordini a: [iepi@iepi.it](mailto:iepi@iepi.it)). Il capitolo *Norme redazionali*,  
estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina  
«Pubblicare con noi» di [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

\*

Stampato in Italia · Printed in Italy.

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

ISSN 0303-4615

ISSN ELETTRONICO 1724-1804

ISBN 88-8147-394-1

# *studi novecenteschi*

*rivista di storia della letteratura  
italiana contemporanea*



*Istituti editoriali e poligrafici internazionali*

*Pisa · Roma*

*XXXII, numero 70, luglio · dicembre 2005*

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda  
l'amministrazione a: *Accademia editoriale*<sup>®</sup>, Casella postale n. 1,  
Succursale n. 8, I 56123 Pisa.

\*

*Uffici di Pisa*: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,  
Tel. 050/542332, Fax 050/57488, e-mail: [iepi@iepi.it](mailto:iepi@iepi.it)

*Uffici di Roma*: Via Ruggiero Bonghi 11/b, I 00184 Roma,  
Tel. 06/70493456, Fax 06/70476605, e-mail: [iepi.roma@iepi.it](mailto:iepi.roma@iepi.it)

\*

*Prezzi di abbonamento 2006:*

Italia € 225,00 (privati), € 395,00 (enti, con edizione *Online*).  
*Abroad*: € 425,00 (*Individuals*), € 565,00 (*Institutions, with Online Edition*).

Questo fascicolo: € 170,00

Modalità di pagamento: versamento sul c/c postale n. 17154550  
intestato all'editore: contrassegno; mediante carta di credito  
(*American Express, Eurocard, Mastercard, Visa*).

\*

La Casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti  
dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione  
previa comunicazione alla medesima.  
Le informazioni custodite dalla Casa editrice verranno utilizzate al solo scopo  
di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (L. 675/96).

\*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione,  
l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con  
qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm,  
la memorizzazione elettronica, ecc.,  
senza la preventiva autorizzazione scritta degli  
*Istituti editoriale e poligrafici internazionali*<sup>®</sup>, Pisa · Roma,  
un marchio della *Accademia editoriale*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.  
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

\*

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2006 by

*Istituti editoriale e poligrafici internazionali*<sup>®</sup>, Pisa · Roma,  
un marchio della *Accademia editoriale*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.

# SPAZIO E LUOGO

*Testi e contesti della narrativa italiana  
tra Otto e Novecento*

ATTI DELLA GIORNATA DI STUDIO

PADOVA, 10-11 MAGGIO 2005

A CURA DI

ENZA DEL TEDESCO E DELIA GAROFANO

---

STUDI NOVECENTESCHI

XXXII · 70 · 2/2005



PISA · ROMA

ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI

2006

## SOMMARIO

ENZA DEL TEDESCO, DELIA GAROFANO, <i>Premessa</i>	11
CESARE DE MICHELIS, <i>Prefazione</i>	13

### PRIMA GIORNATA

ROBERTO BIGAZZI, <i>Il tempo nello spazio</i>	17
ENZA DEL TEDESCO, <i>Roma 1871. La narrativa per la capitale: romanzi, cronache e passeggiate</i>	29
CARLO TENUTA, «Trafficcavano i suoi cari nel ghetto». <i>Rese e penetrabilità dello spazio ebraico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento</i>	49
SAVERIA CHEMOTTI, <i>Spazio familiare. La terra in tasca ai 'veneti per il mondo'</i>	69
DELIA GAROFANO, <i>L'armonia perduta': la Napoli del secondo dopoguerra</i>	93

### SECONDA GIORNATA

NIVA LORENZINI, <i>Tecniche di 'divagazione' e di 'erranza' nella narrativa contemporanea</i>	115
REGINA DAL MONTE, <i>Luoghi della scrittura pirandelliana: «Tra tanto verde e tanto azzurro»</i>	125
ILARIA CROTTI, <i>Dal portacenere di Pirandello alla pattumiera di Calvino. Immagini spaziali del concavo nella narrativa italiana del Novecento</i>	143
SIMONE TONIN, <i>Sulle necessità spaziali del narrare calviniano</i>	181
ATTILIO MOTTA, <i>Il dove perduto. Spazio materiale e spazio culturale nella memorialistica di fine '900</i>	197
<i>Norme redazionali della casa editrice</i>	227

ILARIA CROTTI

DAL PORTACENERE DI PIRANDELLO  
ALLA PATTUMIERA DI CALVINO.  
IMMAGINI SPAZIALI DEL CONCAVO  
NELLA NARRATIVA ITALIANA  
DEL NOVECENTO

**G**UARDARE allo spazio e alle modalità secondo cui si dispone in paesaggio, nella narrativa del Novecento, sia questo scenario da intendersi quale dimensione che rimandi a un 'esterno' od a un 'interno',<sup>1</sup> significa innanzitutto prendere atto del fatto che determinate opzioni, connesse a scelte visive e a facoltà prospettiche organizzate sotto il segno del panoramico, esaustive e totalizzanti quindi, nel precegliere una focalizzazione dominante e registica, posizionata a distanze ed altezze adeguate, obbedienti cioè a criteri di onniscienza visiva (quindi anche interpretativa), come si verificò a vario titolo nella produzione del secondo Settecento e dell'Ottocento,<sup>2</sup> appaiono ormai obsolete nell'orizzonte sia creativo che percettivo del xx secolo.

Il problema, allora, non è tanto leggere la necessaria relazione spaziotemporale ricorrendo a un criterio tassonomico, istituendo cioè un rapporto di priorità o di subordinazione tra i due campi – magari sostenendo che la forma romanzo, nel Novecento, tende a privilegiare il tempo a discapito dello spazio –<sup>3</sup> quanto semmai di individuare

<sup>1</sup> La dialettica che intercorre tra le spazialità prefigurate da interni ed esterni, colte quali allegorie della modernità parigina, è stata 'saggiata' da WALTER BENJAMIN, *I "passages" di Parigi*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 2000 (Frankfurt am Main, 1982). L'immaginario connesso a dette spazialità è stato evocato in GASTON BACHELARD, *La dialettica del dentro e del fuori*, in IDEM, *La poetica dello spazio*, trad. it. di Ettore Catalano, Bari, Dedalo, 1975, pp. 233-252 (Paris, 1957).

<sup>2</sup> Analisi mirate e metodologicamente perspicue anche in prospettiva comparatistica in *Scene, itinerari, dimore. Lo spazio nella narrativa del '700*, a cura di Loretta Innocenti, Roma, Bulzoni, 1995; *Raccontare e descrivere: lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di Francesco Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1997.

<sup>3</sup> È questa la posizione di Coletti, ad esempio, il quale osserva: «Ma, esperimenti e sperimentalismi a parte, chi vuole raccontare una storia deve, in un modo o nell'altro, far avanzare il tempo in primo piano e cioè far muovere, scorrere gli spazi, puntare

le ricadute culturali<sup>1</sup> che le modalità rappresentative innovate della spazialità novecentesca, interagendo con il tempo, hanno rivelato; esse, infatti, optano per uno sguardo via via dislocato, trasversale, obliquo, lacerato, di taglio, ma comunque (*et pour cause*) allegoricamente parziale, discosto com'è da criteri e da pretese totalizzanti.

Una delle ricostruzioni più eloquenti di visione ispirata a un modello spaziale panoramico e d'insieme, citata proprio col proposito di additare metanarrativamente<sup>2</sup> le implicazioni che una rivisitazione siffatta comporta, si annida nel primo romanzo di Pirandello – per rifarmi ad un esempio dall'indubbia valenza paradigmatica, inaugurante anche cronologicamente il Novecento letterario – *L'esclusa*, la cui stampa, a puntate sul quotidiano «La Tribuna», data dal 29 giugno al 16 agosto 1901.<sup>3</sup>

Infatti là, certo non per accidente, fa la sua apparizione un personaggio 'minore' – e ricorro intenzionalmente a un epiteto di tale tenore, per il fatto che non di rado l'agrigentino proprio nei tratti e nelle voci di figure presunte secondarie ha addensato intuizioni angolate e frammentarie, dotate tuttavia di singolare densità epifanica.

sulla loro variabilità; il variare dello spazio è infatti la forma più immediata della nostra percezione del tempo, tradizionalmente rappresentata appunto da un 'cammino'. [...] Lo spazio nella prosa narrativa moderna è dunque [...] costitutivamente subordinato al tempo, e per ciò ad altro» (VITTORIO COLETTI, *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 204-205).

<sup>1</sup> Dal momento che, come ha osservato Lotman: «una delle particolarità universali della cultura umana, connessa forse alle proprietà antropologiche della coscienza dell'uomo, sta nel fatto che il quadro del mondo assume tratti spaziali. La stessa costruzione dell'ordinamento del mondo è pensata immancabilmente sulla base di una struttura spaziale che ne organizza tutti gli altri livelli» (JURIJ M. LOTMAN, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in JURIJ M. LOTMAN, BORIS A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, a cura di Remo Faccani e Marzio Marzaduri, trad. it. di vari, Milano, Bompiani, 1975, p. 151; ed. or. 1973).

<sup>2</sup> Ha sondato sia le teorie che le pratiche metanarrative messe in cantiere nel romanzo europeo ed extraeuropeo, in relazione al genere, inteso come prassi semiotica della modernità, il contributo di WLADIMIR KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, prefazione di Francesco Muzzioli, trad. it. di Massimiliano Manganeli, Roma, Armando, 2003 (per Pirandello, in particolare, cfr. pp. 39-41).

<sup>3</sup> Il romanzo 'iniziatico' ebbe, come è noto, un percorso redazionale ed editoriale molto articolato e complesso. Infatti, nel 1908 ne apparve una prima edizione in volume, per i tipi milanesi Treves, mentre quasi un ventennio dopo, nel '27, vide la luce una «Nuova ristampa riveduta e corretta» per la fiorentina Bemporad. Per una interpretazione pertinente di alcuni aspetti sottesi a dette diverse fasi cfr. NINO BORSELLINO, *Stratigrafia dell'"Esclusa"* [1975], in IDEM, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 139-154.



In altri termini, quelle sagome contemplanò un modello conoscitivo indiziario,<sup>1</sup> dal momento che, non riconoscendosi piú in una totalità organica e coerente, esperiscono nell'indizio e nel sintomo approcci tattici di un divenire che ormai non intende concedere tregua al soggetto.<sup>2</sup>

Eccolo, il professore di disegno Matteo Falcone, il piú inquietante e tragico della triade professorale degli spasimanti di Marta Ajala (fu Pentàgora) al Collegio Nuovo di Palermo, nei cui «occhi d'una belva sconosciuta, intelligentissimi»<sup>3</sup> ella ravvisa prontamente abissi di follia e, insieme, di penetrante perspicacia. La figura grottesca, nel cui profilo si annidano senza dubbio risonanze leopardiane, calata in un corpo/prigione «d'una bruttezza mostruosa» (ES, p. 122) quale parabola e, nel medesimo tempo, denuncia della condanna senza appello comminata alla condizione umana, si disvela soprattutto in una porzione 'inferiore' del corpo,<sup>4</sup> cioè nei piedi: «sbiechi, deformi entro le scarpe adattate alla meglio per farlo andare». (ES, p. 122)

Ebbene questo Matteo, intorno al cui nome sembra già aleggiare il fantasma del futuro Mattia (Pascal), pur gravato da un'ingombrante pesantezza che non contraddistinguerà poi, nelle sue aleatorie configurazioni anche spaziali,<sup>5</sup> l'aereo e fluido personaggio in

<sup>1</sup> Nel merito si veda CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in IDEM, *Miti Emblemici Spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-209; il saggio era apparso in precedenza in *Crisi della ragione*, a cura di Aldo Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 59-106.

<sup>2</sup> Per un riesame delle opzioni filosofiche cui il siciliano ha guardato nelle distinte fasi della sua produzione, anche sulla scorta del pensiero nietzscheano, con particolare riguardo per problematiche connesse ad identità e divenire, cfr. ENRICO CERASI, *Quasi niente, una pietra. Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana*, Prefazione di Emanuele Severino, Padova, Il Poligrafo, 1999.

<sup>3</sup> Cito il testo [=ES] dall'edizione «Meridiani», che riproduce la stampa Bemporad 1927: LUIGI PIRANDELLO, *L'esclusa*, in IDEM, *Tutti i romanzi*, I, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1998<sup>10</sup>, p. 124.

<sup>4</sup> Circa il significato che il tema della corporeità scissa e (de)composta, quale eloquente epifania di problemi e conflitti identitari, detiene nel romanzo pirandelliano, si veda GIANCARLO MAZZACURATI, *Ombre e nasi: da Tristram Shandy a Vitangelo Moscarda*, in IDEM, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995<sup>2</sup>, pp. 273-307. Sulle implicazioni spaziali che detto tema ha assunto nella produzione gogoliana rimando a JURIJ M. LOTMAN, *Lo spazio artistico in Gogol'*, in JURIJ M. LOTMAN, BORIS A. USPENSKIJ, *op. cit.*, in particolare pp. 234-236.

<sup>5</sup> A questo proposito mi sia permesso rinviare a ILARIA CROTTI, *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», CVI, s. IX, gennaio-giugno 2002, 1, pp. 76-95.

fieri del romanzo a venire,<sup>1</sup> all'alba del giorno seguente quello della «sprezzante ripulsa di Marta» (ES, p. 141), compie un'emblematica passeggiata; un'escursione che si trasforma in un evidente rito autopunitivo, attraversato da un quoziente sacrale ben preciso, mediante il quale infliggere al proprio corpo e, insieme, al paesaggio e alla città sottostante una memorabile lezione:

Appena ruppe il giorno, uscì per una delle sue lunghe passeggiate, nelle quali, dopo le crisi violente, metteva alla tortura i piedi e se stesso. Montecuccio, il più alto monte della Conca d'oro, era la sua mèta. Raggiunto il culmine, lanciava con tutta l'anima uno sputo in direzione della città:

– Io verme, a te vermiciaio! (ES, p. 141)

La scelta di un'ascesa contrassegnata da etimi così sacrificali, e in un'ora tanto iniziatica come quella aurorale, nell'intento di omaggiare da una posizione dominante il sito subordinato, compiendo un atto esplicito di spregio (perspicuo anche in accezione drammaturgica), la dice lunga circa il significato che la prospettiva panoramica è venuta assumendo all'inizio del nuovo secolo. La solitudine totalizzante del soggetto ricorre, insomma, alla visione dall'alto e d'insieme per 'inscenare' la propria crisi individuale e, nel medesimo tempo, collettiva, ricorrendo ad un superominismo parodiato e rovesciato di segno.<sup>2</sup>

Ma altre e ulteriori sono le strategie spaziali messe in cantiere in termini esemplari nell'episodio. Infatti, il profilo che assume il paesaggio sottostante, calato com'è in una paradossale e 'umoristica'<sup>3</sup> «Conca d'oro» che ha ormai smarrito ogni etimo aureo e solare per

<sup>1</sup> Si consideri, infatti, che le linee editoriali dei due romanzi si intersecano esemplarmente, se la prima stampa del *Mattia*, apparso a puntate su «Nuova Antologia» dal 16 aprile e 16 giugno 1904, si posiziona tra la pubblicazione sulle appendici de «La Tribuna», nel 1901, e la *princeps* Treves del 1908, de *L'esclusa*.

<sup>2</sup> Interventi di rilievo dedicati a problematiche spaziotemporali sono compresi in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello. Atti del Convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001*, a cura di Gianvito Resta, Roma, Salerno, 2002.

<sup>3</sup> Pirandello nella lettera di dedica *A Luigi Capuana*, datata Roma, dicembre 1907, premessa all'edizione Treves 1908, ma accantonata all'altezza dell'edizione definitiva, cioè della Bemporad 1927, aveva tenuto a rimarcare come la «parte più originale del lavoro» fosse da ritenersi quella umoristica: «parte scrupolosamente nascosta sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone; al fondo insomma essenzialmente umoristico del romanzo» (*Note ai testi e varianti*, a cura di Mario Costanzo, in LUIGI PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., p. 881). Il 1908, del resto, risulta anche l'anno di pubblicazione della prima versione del cardinale saggio *L'umorismo*, apparso per i tipi Carabba di Lanciano.

trasformarsi in oscura e lurida sputacchiera, pare additare una forma ben precisa: una parvenza che tende ad eleggere il concavo quale configurazione prediletta.

D'altronde, l'organizzazione spaziale presiedente alla descrizione dell'interno d'*ouverture* – raffigurazione incipitaria carica di assiomatiche valenze modellizzanti, la quale, del resto, obbedisce per molti versi a un traccia che risente ancora di echi naturalistici – si avvale di una sintomatica morfologia dell'infossato, dove gli etimi ctonii non risultano affatto celati, bensì traslitterati in una sfera anche sensoriale. La cena/cerimonia dei Pentàgora, officiata dalla figura paterna e patriarcale di Antonio, in lutto per l'avvenuta e ormai irreparabile «disgrazia» (ES, p. 5), alla presenza della «strega»<sup>1</sup> Sidora, ha luogo, infatti, in una sorta di cripta, nel cui ipogeo ciò che viene officiato è la 'messa nera' di Marta; ma non solo di lei, anche dei maschi della famiglia, Rocco e Niccolino, i quali, in altri termini, vengono castrati dal padre, Antonio, dei loro attributi virili, proprio perché condannati ad un ineludibile destino di malmaritati:

Stavano in silenzio tutt'e tre, nel tetro stanzone, dalle pareti basse, ingiallite, lungo le quali correavano due interminabili file di seggiole quasi tutte scomparse. Dal pavimento un po' avvallato, di mattoni rosi, spirava un tanfo indefinibile, d'appassito. (ES, p. 5)

Quasi a creare un ritmo speculare tra due spazi di profanazione del sacro, l'infossato che pertiene al «tetro stanzone» compare ricalibrato, infatti, in un altro luogo del romanzo; precisamente all'altezza del capitolo ottavo, quando Marta, trascorsi tre mesi, ripresasi a stento da un parto così atroce che l'aveva a lungo tenuta tra la vita e la morte, si reca in chiesa nel tentativo, per altro vano, di riconciliarsi con gli uomini e con Dio. Ecco, allora, ripresentarsi una peculiare spazialità, dominata dal *vacuum*, dove ricompaiono puntualmente le seggiole,<sup>2</sup> quali tracce testimoniali di un'assenza divenuta simbolo del defunzionizzato:

<sup>1</sup> ES, p. 27. La zia di Rocco viene apostrofata in detti termini dalla madre di Marta, Agata Ajala. Le valenze stregonesche e ritualmente occulte che aleggiano intorno all'inquietante personaggio femminile, anch'esso, per molti versi, epifenomeno di diversità ed esclusione sia sociali che culturali, si incidono con evidenza all'altezza della *princeps* Treves 1908; per una pertinente verifica variantistica inerente alla figura di Sidora, cfr. *Note ai testi e varianti*, a cura di Mario Costanzo, cit., pp. 883-885.

<sup>2</sup> Il tema seggiola, arredo antropomorfo dotato di voce (per eccellenza teatrale, quindi) che patisce ma, insieme, denuncia l'assenza 'ingombrante' di un corpo, ri-

La solenne vacuità dell'interno sacro, quasi sospeso agl'immani pilastri, alle ampie arcate, dava all'anima, in quella penombra, un senso d'oppressione. Tutta la navata di centro era occupata da due ali di seggiole impagliate, disposte in lunghe file sul pavimento polveroso, ineguale per le antiche pietre tombali, logore. (ES, p. 57)

Quel «tanfo indefinibile, d'appassito» che gravava nel primo interno si rivela, qui, per quello che *in nuce* è, cioè per un etimo indiziario che provvede a qualificare entrambi gli spazi come epifanie del sepolcrale, dove il personaggio, da vivo, è costretto a mettere in scena e patire il proprio annientamento.

Ebbene, appunto detto modello spaziale che si esprime nello scavato, nel vuoto, nell'infossato, nello sprofondato, e così via, indica una misura che, variamente disposta e strategicamente riorganizzata, ricorre con singolare pertinenza nella narrativa novecentesca. Emblematico, infatti, mi pare il suo riaffiorare non solo nel romanzo del siciliano, ma anche in quello del senese Tozzi.

Nel *Mattia*, ad esempio, in un celebre passo che narra, ancora una volta, di una passeggiata mattutina, questa volta romana,<sup>1</sup> compiuta dalla coppia Adriano Meis e Anselmo Paleari, solita anch'essa ascen-

velava compiutamente la sua dis/misura di personaggio testimone nella versione proposta dalla Treves 1908; là dove: «Di notte, queste seggiole conversavano fra loro, con sommessi scricchiolii; fra loro e con la vecchia matta, a cui narravano la loro storia, da quali misere case fossero venute a quello stanzone, pignorate con tutta l'altra masserizia, tra i pianti, gli strilli e le imprecazioni degli antichi padroni; e una, ch'era più sfilata delle altre, diceva ch'era stata ridotta così da una povera madre, la quale per ore e ore ogni sera cullava il suo piccino, che, non trovando latte ne le mammelle vizzate, non voleva, non poteva prender sonno» (*Note ai testi e varianti*, a cura di Mario Costanzo, cit., p. 884). Proprio detto oggetto verrà proficuamente riletto dal Tozzi di *Tre croci* (Milano, Treves, 1920; in edizione filologicamente controllata da Glauco Tozzi sugli autografi nel primo volume di FEDERIGO TOZZI, *Opere. I romanzi*, Firenze, Vallecchi, 1961). Infatti, messolo a dura prova fin dalla prima scena del romanzo, Niccolò costringe il sedile, che troneggia inerte (ma provocatore) nel negozio dei fratelli Gambi, quale arredo ambivalente, coercitivo e, insieme, destinato a subire l'aggressività di colui che lo occupa, a patire in metonimia tutto il calvario esistenziale del personaggio. All'altezza del nono capitolo, egli, infatti, riduce l'oggetto in pezzi, mentre il paziente Giulio non può che riassestarli precariamente, «legandoli con lo spago» (FEDERIGO TOZZI, *Tre croci*, in IDEM, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, a cura di Marco Marchi, introduzione di Giorgio Luti, Milano, Mondadori, 1993<sup>3</sup>, p. 213).

<sup>1</sup> Sul tema della gita in città e della passeggiata, in particolare con riferimento alla Roma di Faldella, cfr. AMERIGO RESTUCCI, *L'immagine della città*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia. L'età contemporanea*, III, diretta da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1989, p. 206.

dere i colli dialogando *in limine mortis*<sup>1</sup> («Quasi ogni mattina, dopo la consueta abluzione di tutto il corpo, mi accompagnava nelle mie passeggiate; andavamo o sul Gianicolo o su l'Aventino o su Monte Mario, talvolta sino a Ponte Nomentano, sempre parlando della morte»),<sup>2</sup> su suggerimento del *philosophe* Paleari si viene a creare una sequenza di particolare pregnanza, formata da nuclei tematici giustapposti: Roma, acquasantiera, portacenere. Si tratta di termini che, nell'accostare alla dimensione urbana determinati oggetti/luoghi, provvedono a tracciare un paesaggio cittadino e, insieme, ideologico di indubbia valenza allegorica.<sup>3</sup> Essi, infatti, schizzano uno scenario formato da una città (eterna per antonomasia) e da 'cose' che, in metonimia, non fanno che rimarcare impietosamente il destino effimero e l'inevitabile caducità.

Nel prendere atto del tragitto desacralizzato – una sorta di *via crucis* rovesciata di segno, insomma – patito dall'acquasantiera ubicata nella stanza del Meis, andata in frantumi, indi ridotta in «conchettata» (FMP, p. 445), e successivamente defunzionalizzata per diventare, infine, un arnese informe, degradato e terminale,<sup>4</sup> un portacenere, cioè un mero contenitore di materia residuale e incenerita, il Paleari, obbedendo ad una retorica che persegue criteri d'equivalenza, osservava:

Ebbene, signor Meis, il destino di Roma è l'identico. I papi ne avevano fatto – a modo loro, s'intende – un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. D'ogni paese siamo venuti qui a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere che essa ci dà. (FMP, p. 445)

<sup>1</sup> Il genere del «dialogo sull'estrema soglia», in rapporto con la menippea e la nascita del romanzo moderno, è stato analizzato da MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968; in particolare alle pp. 151-152 (Moskva, 1963).

<sup>2</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal* (=FMP), in IDEM, *Tutti i romanzi*, cit., p. 444. Si tenga presente che la stampa «Meridiani» riproduce la Bemporad 1921.

<sup>3</sup> Indicazioni metodologicamente cogenti a proposito, e non solo in accezione urbana ma anche spaziale, nel saggio *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città* [1984], in JURIJ M. LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 225-243.

<sup>4</sup> Ha riflettuto su tre principi che presiedono ad una concezione tradizionale di realismo, cioè separabilità, località e rappresentabilità, e in particolare sul concetto di confine, affrontando problemi che toccano anche la mia ipotesi interpretativa, il volume di SILVANO TAGLIAGAMBE, *Epistemologia del confine*, Milano, Il Saggiatore, 1997.

Il discrimine temporale che ha portato da un passato sontuosamente pontificale a una contemporaneità dimessa, anzi annichilita, ridotta com'è in cenere – in altri termini, da un luogo paradisiaco, asperso con acque benedette, a un paesaggio invece desertificato, nelle cui immagini si incastonano etimi biblici, evocanti nuclei semantici che paiono citare la sequenza: condizione edenica originaria/colpa/punizione/cacciata –<sup>1</sup> si infossa, insomma, proprio in una misura concava. Essa, infatti, provvede a dare conto di una serie molto articolata di attributi che connotano il cronotopo, nel quale è possibile riscontrare la giustapposizione dello ctonio e del degradato.<sup>2</sup>

Del resto, proprio una vitrea acquasantiera – oggetto reso precario da determinate contingenze ideologiche e culturali, pur custodito con affetto da Maria, la sorella di Marta Ajala, nella cameretta che era stata di lei giovinetta, trasformata in una sorta di reliquario – aveva già fatto la sua apparizione nel primo romanzo dell'agrigentino, accanto all'«*Ecce Homo* d'avorio, riparato da una lastra concava dentro la cornice ovale, nera».<sup>3</sup> Anche se all'apparenza preservato dalla catastrofe incombente, l'arredo sacro, nel 'dire' lo sfregio subito da un oggettuale inerte che è rimasto dentro e al di qua della soglia di casa,<sup>4</sup> si espone ombreggiato da una patina di «sbiadito»:

Ecco lì ancora, accanto al lettuccio d'ottone, l'acquasantiera di vetro e, sotto, la rametta di palma col nastro roseo, ora sbiadito. (ES, p. 31)

Nel *Fu Mattia*, d'altro canto, il luogo tipologicamente avvallato assume svariate fogge; ad esempio dislocandosi nelle non univoche immagini che effigiano Miragno: luogo trappola che attanaglia Mattia, agendo come una specie di vortice perturbante che bracca e cattura,

<sup>1</sup> Il significato degli elementi connessi a una simbologia sacrale nel tessuto tematico-concettuale del romanzo è stato oggetto d'analisi di UMBERTO ARTIOLI, *Dante, Strindberg e la cadenza del nove: il Pirandello del "Fu Mattia Pascal"*, in IDEM, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 191-223.

<sup>2</sup> Ricorrendo allo stemma che la teoresi orlandiana ha elaborato per scandagliare la poliedrica tematica inerente all'oggettuale, le categorie che mi paiono più pertinenti ai termini cui mi riferisco sono il desolato-sconnesso, il sinistro-terribile e lo sterile-nocivo: FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> ES, p. 31. Qui come altrove, nelle citazioni i corsivi privi di indicazione contraria devono ritenersi originali.

<sup>4</sup> Circa le relazioni che intercorrono tra il passaggio di soglia e l'"oggetto mediatore", in particolare per quanto pertiene al modo fantastico, si veda LUCIO LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani et alii, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 177-288.

trascinando il personaggio in un affondo centripeto; eccolo, quel luogo, riproporsi daccapo nello spazio di rivelazione / annullamento, ancora una volta circolare e abissale insieme, che è il podere della Stìa, col suo bravo molino, guarda caso vinto al gioco dalla figura paterna, quindi già predestinato ad andare in malora in quanto epifania di un mercuriale convolato a nozze col copernicano.<sup>1</sup>

Per cercare di individuare almeno uno dei modelli spaziali più persuasivi cui il siciliano può aver attinto per dare volto e parola a questo suo sito inameno, si potrebbe fare visita, ad esempio, alla caverna vertiginosa che si spalanca improvvisa dinanzi al viaggiatore Peter Schlemihl, perseguitato da una figura demoniaca lunga e attempata, indossante un'antiquata redingote di taffetà grigio; una volta entrato in possesso dell'ombra di Peter, il signore in grigio non lo abbandona più, assillandolo per barattarne la restituzione mediante la confisca della sua anima:

Un giorno sedevamo davanti a una caverna che gli stranieri, viaggiando per quella regione, non mancano di visitare. Là si sentiva risuonare, da smisurate profondità, il mugghiare di correnti sotterranee, e il sasso che vi veniva gettato, nella sua rimbombante caduta, sembrava non trovare mai il fondo su cui arrestarsi.<sup>2</sup>

Opportuno rammentare, difatti, che proprio un omaggio incondizionato, allestito come una sorta di emblematico epitaffio, ad Adelbert von Chamisso (e alle valenze che si annidano tra le pieghe del tema ombra) suggella le parole conclusive del saggio *L'umorismo*.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> La prima descrizione del luogo, le cui vicende furono lette con attenzione dal Tozzi romanziere, appunto de *Il podere*, compare in FMP, p. 326.

<sup>2</sup> Cito il *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, la cui prima stampa apparve nel 1814, da ADELBERT VON CHAMISSE, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl e altri scritti sul "doppio" e sul "male"*, introduzione di Enrico De Angelis, traduzione e note di Laura Bocci, Milano, Garzanti, 2002, p. 56. Ricordo che il perspicace occhio critico di Macchia ha individuato appunto nel Peter un «progenitore infiammato, indocile» del Mattia: «figura tipica d'inetto, con il suo io frustrato, l'uomo comune, che il diavolo predilige, perché dietro la sua debolezza c'è l'amore delle decisioni improvvise e cieche, un ingenuo e quasi infantile desiderio di godimento: quel desiderio terribile della vita che tortura i personaggi pirandelliani anche i più abietti» (GIOVANNI MACCHIA, *Introduzione a Pirandello narratore*, in LUIGI PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., pp. xxiii-xxiv).

<sup>3</sup> Nel riassumere la propria concezione di umorismo, consistente «nel sentimento del contrario, provocato dalla speciale attività della riflessione che non si cela, che non diventa, come ordinariamente nell'arte, una forma del sentimento, ma il suo contrario, pur seguendo passo passo il sentimento come l'ombra segue il corpo», si era concluso apponendo puntualmente la firma di Chamisso: «Quanto valga un'ombra l'umorista sa bene: il *Peter Schlemihl* di Chamisso informi» (LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, in IDEM, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1973, p. 160).

Interrogando ora, nella sua esemplarità di classico, il romanzo tozziano, in grado pertanto di fungere da documento/monumento paradigmatico, è possibile scorgervi una delle figurazioni più icastiche che il paesaggio è venuto assumendo lungo i primi decenni del Novecento, in particolare là dove esso risulta orientato verso l'immaginario spaziotemporale dell'incavato.

Mi limiterei a un esempio soltanto, dotato tuttavia di eccellente pregnanza. All'altezza del paragrafo xxiii de *Il podere*,<sup>1</sup> infatti, il protagonista, Remigio Selmi, dopo una lunga lotta ingaggiata contro i dettami prescrittivi di un destino già segnato e le iterate prove di una malvagità pervasiva, radicata senza scampo né salvezza nella natura umana, deve riconoscersi inetto a gestire non solo l'eredità paterna, e insieme ad essa, di conseguenza, anche l'ombra incombente che quel fantasma proietta sulla sua psiche, ma anche il proprio precario stare al mondo.

Ecco che, nell'aggirarsi da straniero sui terreni della proprietà, insidiata e contesa da una fitta schiera di figure variamente ostili, ma ormai amata con doloroso compiacimento, assecondando la propria solitudine ontologica, il personaggio si trova a compiere un apparentemente casuale pellegrinaggio; un'ennesima passeggiata, pur diversa da quelle esperite dai Falcone e dai Meis, poiché non 'urbanizzata', che conduce la figura a visitare un particolare luogo sprofondato, i cui tratti distintivi non possono che divenire avvisaglie premonitrici di una fine ormai inevitabile e prossima:

Amava sempre di più il podere, e passava lunghe ore solo senza far niente. Il giorno che doveva andare dall'avvocato Ceccherini per l'ipoteca della matrigna, era stato giù fino alla Tressa; attraversando una pendice di stoppia, tutta piena di certi fiori bianchi che spandevano nell'aria un odore amaro, quasi repugnante. [...] Gli pareva di potersi nascondere in mezzo al podere, e di non farsi mai più guardare da nessuno.<sup>2</sup>

Il sito, che all'olfatto 'riesuma', e non tanto velatamente, il «tanfo indefinibile, d'appassito» gravante nel «tetro stanzone» dei Pentàgora

<sup>1</sup> Si tenga presente che la prima edizione in volume del romanzo, apparso in precedenza a puntate sulla rivista romana «Noi e il mondo» dal 1° aprile 1920 al 1° marzo 1921, postumo ma licenziato dall'autore, data Milano, Treves, 1921. Risulta coeva, cioè, alla «Nuova ristampa con un ritratto per prefazione e in fine un'Avvertenza sugli scrupoli della fantasia» del *Mattia Pascal* nella fiorentina Bemporad, mentre precede di un sessennio la «Nuova ristampa riveduta e corretta», cioè la Bemporad 1927, de *L'esclusa*.

<sup>2</sup> FEDERIGO TOZZI, *Il podere* [=PO], in IDEM, *Opere. Romanzi, Prose, Novelle, Saggi*, cit., p. 377.



e, insieme, il lezzo amarognolo che diffonde il portacenere romano del Meis, rappresenta un luogo in discesa, eppure, nel contempo, a latere, inabissato-celato *en abyme* appunto al centro della scena. Calarsi dentro quell'avvallamento può significare, allora, negare il proprio stare al mondo, nel tentativo di sottrarsi all'intollerabile sofferenza che tale permanenza provoca in colui che la esperisce, e, nello stesso tempo, riconoscere il tratto di destino che diviene necessario percorrere: un *iter* che, una volta trascritto in cifre spaziali, addita un paesaggio 'esteriore' dotato di paradigmatiche valenze 'interiori'.

Si osservi, inoltre, come la ricostruzione sommaria, quasi esagitata, condotta per tagli sghembi e a strappi – stilema topico, d'altro canto, delle opzioni descrittive del senese – <sup>1</sup> di quella porzione spaziale infossata sembri obbedire a una cadenza prolettica, cioè ad un precipuo andamento dell'intreccio e della sua tessitura tematica incline a sbalestrarsi in avanti, facendo intravedere per squarci, intermittenze e lampeggiamenti ciò che dovrà necessariamente accadere; uno sbilanciamento, un guardare nell'abisso inevitabile che, del resto, caratterizza anche altrove la costruzione sintagmatica della prosa tozziana.

Qualche pagina dopo, infatti, nell'ambito del paragrafo xxv, quando l'ira ingovernabile di Berto, immotivata quindi assoluta, a tal grado incontenibile da sospingere il personaggio a compiere senza indugio gesti risolutivi, ha raggiunto il culmine, tanto da venire a stento trattenuta dall'intervento della moglie Cecchina, ecco che Remigio intraprende un pellegrinaggio certo premonitore, recandosi a rendere omaggio a un sito sepolcrale che prefigura un tempo/spazio ormai incombente:

Allora, ebbe il bisogno che qualcuno gli volesse bene, qualcuno che si degnasse di rincorare la sua coscienza.

Andò a una specie di nascondiglio, che s'era trovato su la greppia della Tressa: come dentro un letto d'erba, dove con il corpo aveva fatto ormai una buca.

<sup>1</sup> L'interesse dimostrato dal senese per le arti visive è stato oggetto dell'intervento di MARCO MARCHI, *Tozzi allo specchio dell'arte*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di Marcello Ciccuto e Alexandra Zingone, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni, 1998, pp. 143-154. Pur solo accennata, la lezione pittorica di Lorenzo Viani e Ottone Rosai è molto presente anche nella fine lettura di MARIO LUZI, *Per Federigo Tozzi*, «Moderna», 2002, 2, pp. 19-21. Per una capillare lettura della descrittività tozziana, pervasa ad ogni livello da interessi spiccatamente artistici, si veda MARINA FRATNIK, *Paysages. Essai sur la description de Federigo Tozzi*, Firenze, Olshki, 2002.

Sopra l'acqua limpida, un velo di sudicio si spezzava; trascinato via dalla corrente: un velo biancastro, che bucavano e tagliavano certi insetti galleggiando con la punta delle zampe alte. In mezzo a un prato, dall'altra parte della Tressa, c'era steso in terra il tronco di un melo, nero e marcio; che però aveva messo alcune foglie stente e di un verde patito. (PO, pp. 389-390)

Fra il tronco nero del melo, materia vegetale ormai in disfacimento deposta su una superficie lineare che, nonostante tutto, ostenta in modi contrappuntistici un insensato germogliare e quell'io infossato, il quale si è scavato col suo stesso corpo un rifugio/loculo dagli etimi nel medesimo tempo animali e ancestrali, costringendo poli opposti, cioè amore e disgusto, piacere e pena, accoglienza e rifiuto, a optare per una forzosa coabitazione, si crea una cadenza giustapposta e, insieme, speculare di rinvii.

Il nido, in quanto (e per eccellenza) luogo focale di nascita/casa/rifugio, allora, si trova dislocato in un'immagine luttuosa, dove gli attributi qualificanti il *repos* tendono a declinarsi nei paradigmi dell'estremo. Come osserva, proprio a proposito del nido, il Bachelard de *La poétique de l'espace* – un contributo che, a differenza di apporti precedenti,<sup>1</sup> si era riproposto di addivenire ad una determinazione fenomenologica delle immagini:

Fisicamente, l'essere che riceve il sentimento del rifugio, si stringe su se stesso, si ritira, si rannicchia, si nasconde, si cela [...] Col nido, col guscio soprattutto, incontreremo tutto un insieme di immagini che tenderemo di caratterizzare come immagini prime, come immagini che sollecitano in noi una primitività [...]. Se si approfondiscono un po' le *rêveries* nelle quali veniamo a trovarci davanti a un nido, non si tarda a scontrarsi con una sorta di paradosso della sensibilità. Il nido – lo *capiamo* subito – è precario e tuttavia mette in moto in noi una *rêverie della sicurezza*.<sup>2</sup>

Precisamente là dove più accogliente e caldo potrebbe sembrare l'abbraccio protettivo della dimora, insomma, il ritrarsi del soggetto dice anche di un movimento regressivo, di disfatta e annullamento.

<sup>1</sup> Come si precisa nell'*Introduzione*: «Nelle nostre ricerche precedenti sull'immaginazione, avevamo in effetti preferito collocarci, con la maggiore obiettività possibile, davanti alle immagini dei quattro elementi della materia, dei quattro principi delle cosmogonie intuitive [...]. A poco a poco, tale metodo, che ha dalla sua parte la prudenza scientifica, mi si è dimostrato insufficiente alla fondazione di una metafisica dell'immaginazione» (GASTON BACHELARD, *op. cit.*, p. 7).

<sup>2</sup> Ivi, pp. 116, 126-127.

### *Immagini spaziali del concavo nella narrativa del Novecento*

Del resto, l'acqua della Tressa, limpida in profondità ma ricoperta in superficie di una patina biancastra<sup>1</sup> e sordida, sepolcrale in altri termini, non fa che alludere a un grembo liquido insidiosamente protettivo. La dimensione concava che sottende appare affine, per certi versi, a quello spazio fluido e, insieme, infido che sembra sgorgare a ritmi cadenzati dal terreno narrativo de *Il fu Mattia Pascal*, seguendo passo dopo passo l'ardua navigazione identitaria del personaggio, incalzata lungo le diverse tappe del suo *iter* dall'inaspettato emergere di un «grondante e disfatto cadavere» (FMP, p. 401): la gora del mulino della Stìa.

Le immagini acquee che seguono il personaggio una volta giunto a Roma, ormai travestito da Adriano Meis, difatti, non fanno che ribadire un modello affine, traslitterando il percorso fluviale del Tevere in un tragitto munito di sottese valenze stigie. Come narra quel lento ma inesorabile tracciato fluviale, dotato, peraltro, di indubbie valenze temporali, che il soggetto, statico, anzi inchiodato/condannato alla propria inesistenza, osserva la sera dal terrazzino di casa, cercando di penetrare i confini concettuali di una presunta, e del tutto nominalistica, libertà:

essa, per esempio, voleva dire starmene lì, di sera, affacciato a una finestra, a guardare il fiume che fluiva nero e silente tra gli argini nuovi e sotto i ponti che vi riflettevano i lumi dei loro fanali, tremolanti come serpentelli di fuoco; seguire con la fantasia il corso di quelle acque, dalla remota fonte apennina, via per tante campagne, ora attraverso la città, poi per la campagna di nuovo, fino alla foce; fingermi col pensiero il mare tenebroso e palpitante in cui quelle acque, dopo tanta corsa, andavano a perdersi.<sup>2</sup>

Ciò che, infatti, meglio mette in scena, nel *Mattia*, la precarietà e, insieme, la lacuna incavata dell'esistenza si sedimenta in un puntuale correlativo oggettivo: una valigia. Essa, così, viene a rappresentare per antonomasia, sotto le spoglie concrete di un oggettuale spiccatamente odeporico,<sup>3</sup> uno spaesamento contrassegnato da valenze

<sup>1</sup> Per quanto concerne il cronotopo dell'acqua bianca, còlto tuttavia solo in quanto segno della furia di elementi naturali, cfr. MARGARET COHEN, *Il mare*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, IV, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003, pp. 438-440.

<sup>2</sup> FMP, p. 446. Per un esame articolato dell'immagina marina, quale icastica rappresentazione del caos, rimando a HANS BLUMENBERG, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, introduzione di Remo Bodei, trad. it. di Francesca Rigotti, Bologna, Il Mulino, 1985 (Frankfurt am Main, 1979).

<sup>3</sup> Molto felici i rilievi di Macchia circa il significato della presenza insistita dell'oggetto quotidiano come apparizione dell'al di là nella produzione pirandelliana: GIOVANNI MACCHIA, *op. cit.*, p. XXXVI-XXXVII.

epocali: un involucro vuoto, privo com'è di indumenti e memoria, che il personaggio, ritornato come una larva «dall'altro mondo»<sup>1</sup> per colonizzare il luogo della propria morte, si trascina dietro nella visita, oltremodo inopportuna e in un'ora tanto intempestiva, che compie alla casa di Pomino e di Romilda, e là depositato in insensato parcheggio. Quale forma residuale di una dimora ormai perduta e di un'estraneità ontologica, il vuoto concavo della valigia, segno di un viaggio senza né capo né coda, ingombra, infatti, il quotidiano, mettendone a nudo nel medesimo tempo la paradossale inconfontabilità.

Come una lumaca senza guscio/casa, Mattia, così, finalizza la molesta comparsa del contenitore a svelare 'umoristicamente' presenze frammentarie ed accessorie di sé addosso da altri, i quali, quasi in omaggio ad una sorta di psicopatologia del quotidiano,<sup>2</sup> se ne sono impadroniti di soppiatto:

Domandai quindi a Pomino il permesso di lasciare a casa sua la valigia, fino a tanto che non avessi trovato un alloggio: avrei poi mandato qualcuno a ritirarla.

– Ma sì! ma sì! – mi rispose egli, premuroso. – Anzi non te ne curare: penserò io a fartela portare...

– Oh – dissi – tanto è vuota, sai?... A proposito, Romilda: avresti ancora, per caso, qualcosa di mio... abiti, biancheria?

– No, nulla... – mi rispose, dolente, aprendo le mani. – Capirai... dopo la disgrazia...

– Chi poteva immaginarselo? – esclamò Pomino.

Ma giurerei ch'egli, l'avar Pomino, aveva al collo un mio antico fazzoletto di seta. (FMP, pp. 574-575)

Di nuovo nel romanzo pirandelliano, un territorio solcato in varia misura da immagini del concavo – e mi rivolgo ora ai *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* –<sup>3</sup> si ripresenta un campione che spicca per

<sup>1</sup> FMP, p. 564. La rappresentazione del fatidico ritorno 'a casa', il cui scenario è ingombro di una valigia 'fuori luogo', narra, infatti, dello spaesamento *unheimlich* subito da uno spazio che si presume invece domestico e ospitale. Ho cercato di seguire in particolare i tracciati odeporici del perturbante che soggiacciono alla scrittura del Mattia nel saggio *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno*, cit.

<sup>2</sup> Sull'argomento si veda *L'immagine del quotidiano. Letteratura di costume del '900*, a cura di Sandro Gentili e Isabella Nardi, Napoli, E.S.I., 2005.

<sup>3</sup> Si tenga presente che, col titolo definitivo, il romanzo uscì nel 1925 per i tipi fiorentini Bemporad, mentre un decennio prima, come *Si gira*, sulla «Nuova Antologia» dal 1° giugno al 16 agosto 1915.

esemplarità. Mi riferisco a quel luogo, per antonomasia perturbante, nel prospettarsi ancora una volta come estraneo alle coordinate del domestico e familiare e, insieme, passibile di letture del tutto difformi, che corrisponde al nome di Ospizio di mendicizia. Vi si giunge accompagnati passo dopo passo da un particolare prototipo di Virgilio, l'amico Simone Pau, attraversando una Roma notturna<sup>1</sup> che si dischiude dinanzi agli occhi del migrante come un paesaggio urbano costellato di forme circolari e, insieme, abissali;<sup>2</sup> sagome viste ancora una volta dalla parte del fiume:

Ricordo che mirai quasi con religioso sgomento la fosca mole rotonda di Castel Sant'Angelo, alta e solenne sotto lo sfavillio delle stelle. Le grandi architetture umane, nella notte, e le costellazioni del cielo pare che s'intendano tra loro. Nella frescura umida di quell'immenso sfondo notturno, sentii quel mio sgomento sobbalzare, guizzare come per tanti brividi, che forse mi venivano dai riflessi serpentini dei lumi degli altri ponti e delle dighe, nell'acqua nera, misteriosa, del fiume.<sup>3</sup>

Entro le due grandi arcate concave e convesse, cioè tra la classica rotondità della «fosca mole» e la sfericità cupoliforme della volta notturna che, incumbente, la sovrasta, sembra quasi disegnarsi un'enorme figura a tenaglia. Essa, infatti, pare abbrancare e, insieme, sigillare lo sgomento di un soggetto / mollusco che si ritrova inopinatamente serrato entro due potenti valve, la prima, delle quali, la monumentale, ideata dall'ingegno umano, la seconda creata piuttosto da un'imperscrutabile cosmogonia divina.

<sup>1</sup> Sul tema è già intervenuto più volte NINO BORSELLINO, *La morte di Roma* [1989], in IDEM, *Ritratto e immagini di Pirandello*, cit., pp. 186-196; *Da acquasantiera a portaceneri. Roma tra passato e presente*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, cit., pp. 57-64.

<sup>2</sup> Non sarei del tutto d'accordo con la posizione critica di chi, come Macchia, tende a sancire un'antitesi netta tra la Roma sperelliana e quella pirandelliana; ad esempio, là dove il saggista giunge a rilevare: «La Roma di Pirandello è l'esatto rovescio della Roma del *Piacere* di d'Annunzio. [...] D'Annunzio trasformava le chiese barocche, oscurate dal tempo, in pezzi d'oreficeria, i palazzi patrizi in grandi clavicembali d'argento; Pirandello mette un certo impegno a voltar loro le spalle. [...] Paesaggi romani, visti dall'alto, sembrano cavati fuori per l'occasione da qualche vecchio *baedeker*» (GIOVANNI MACCHIA, *op. cit.*, p. XL). Infatti, proprio nella monumentalità corrusca e prepotente dell'Urbe dannunziana, a tal grado sovraesposta da assumere le fattezze di vero e proprio personaggio, dotato di una sua 'voce' precipua, si ravvisano icastiche valenze di disfaccimento e fine.

<sup>3</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* [=QSG], in IDEM, *Tutti i romanzi*, II, a cura di Giovanni Macchia con la collaborazione di Mario Costanzo, Milano, Mondadori, 1996<sup>9</sup>, p. 528.

Prendendo le mosse dal Paul Valéry de *Les coquillages*, Bachelard, nel connettere detta figura proprio all'immagine del guscio, sviluppa una sequenza concettuale che, associando oggetti e temi a prospettive sia filosofiche che psicoanalitiche, può offrire al mio discorso alcuni suggerimenti di qualche interesse:

Sul tema del guscio, l'immaginazione elabora anche, oltre la dialettica del piccolo e del grande, la dialettica dell'essere libero e dell'essere incatenato: che cosa non ci si deve attendere da un essere scatenato!

Certo, nella realtà il mollusco esce mollemente dal suo guscio. Se la nostra ricerca vertesse sui fenomeni reali del 'comportamento' della chiocciola, tale comportamento si offrirebbe alle nostre osservazioni senza grandi difficoltà. Se tuttavia potessimo restaurare, nella stessa osservazione, una totale ingenuità, vale a dire rivivere veramente l'osservazione originaria, rimetteremmo in azione quel complesso di paura e di curiosità che accompagna ogni prima azione sul mondo. Si vorrebbe vedere e si ha paura di vedere. Si trova qui la soglia sensibile di ogni conoscenza e su di essa l'interesse ondeggia, si smarrisce, ritorna.<sup>1</sup>

Dove, ponendosi interrogativi che risulteranno di primario rilievo anche per il personaggio mollusco di Calvino che risponde al nome cosmicomico di Qfwfq, ciò che entra in campo sono quesiti di natura sia gnoseologica che antropologica.

Per ritornare ai *Quaderni*, si osservi come nel passo citato precise scelte di luce, che echeggiano, e in termini non tanto velati, quelle rilevate nel brano del *Mattia Pascal* già riportato, giocano tra il nero enigmatico e abissale dell'acqua del fiume e tracce intermittenti, invece chiare, che si screziano in una fosforescenza lampeggiante, assimilanti il personaggio ad una sorta di pesce che si dibatta in agonia tra le maglie di una rete invisibile.<sup>2</sup>

Una volta giunti il viaggiatore e il suo Virgilio al fatidico Ospizio, ecco spalancarsi dinanzi alla vista di Serafino un sito le cui inquietanti prerogative obbediscono nuovamente ad una dis/misura concava;

<sup>1</sup> GASTON BACHELARD, *op. cit.* p. 134. Rimando al capitolo quinto, dal titolo *Il guscio* (ivi, pp. 129-158) per un'analisi delle molteplici trasposizioni che le funzioni dell'abitare connesse alla forma concava calata, appunto, nel guscio possono assumere.

<sup>2</sup> Mi limito ad accennare che la parabola piscatoria nel *Pascal* risulta molto più esplicita. Lo attesta, ad esempio, l'affrettato riconoscimento del corpo dell'anonimo annegato compiuto da Marianna Dondi, la vedova... Pescatore; al che Mattia, leggendo la notizia sul giornale, esclama 'umoristicamente': «oh! m'ha pescato subito, m'ha riconosciuto subito! Non le sarà parso vero, figuriamoci!» (FMP, p. 396).

la «bella piscina» che Simone addita con orgoglio al compagno, infatti, si annuncia per ben altro:

Piscina? Era un antro mùffido, angusto e profondo, una specie di cava da ricettarvi majali, tagliata nella pietra viva per lungo, a cui si scendeva per cinque o sei gradini e da cui esalava un puzzo ardente di lavatojo. Un tubo di latta, tutto forellini gialli di ruggine, vi correva sopra, in mezzo, da un capo all'altro. (QSG, p. 530)

Dove ciò che dovrebbe essere al grado zero una vasca da bagno, espletante mere funzioni igienico-sanitarie, rimanda a immagini difformi. Infatti, quel bacino cavo, ove corredato di un'aura sacrale arcaica, pare citare un fonte battesimale ad immersione, mentre, inseguendo accezioni diversificate, eccolo tradursi in un luogo sacrificale, munito di cifre sia classiche che paganeggianti. Tuttavia, ulteriori immagini si annidano nella conca; esse alludono per un verso a una fossa sepolcrale, per un altro, se si declina quel sito nello spazio allegorico della modernità, a etimi degni del mattatoio e del *lager*; anche perché gli atti e i gesti che precedono la calata nell'«antro mùffido» parlano inequivocabilmente di nudità, di tessere, di disinfezioni, di forni...<sup>1</sup>

Gli esempi proposti, pur dotati di singolare icasticità, non ritraggono che alcune delle possibili epifanie che una specifica morfologia di spazialità, appunto la cava, è venuta assumendo nel romanzo del primo Novecento. Detta dimensione, infatti, si rivela capace di traslitterare una delle più eloquenti derivate spaziotemporali avvertesi tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, riconducibili alle rimodulazioni cui il pensiero della totalità è andato soggetto, espendone le svariate declinazioni e le inevitabili eclissi in ambito culturale e filosofico che ideologico.<sup>2</sup>

La lunga tenuta di un paradigma spaziale siffatto si rende esemplarmente visibile nella rivisitazione d'eccellenza offertane in una

<sup>1</sup> Ecco in che termini (insistentemente deittici) Simone illustra a Serafino le inusitate meraviglie di quel luogo: «Ti spiego. Con quelle pantofole e con quell'accappatojo ti danno una tessera; tu entri in quello spogliatojo là – quella porta là, a destra – ti spogli e consegnhi gli abiti, scarpe comprese, per la disinfezione, che si fa nei forni, di là. Quindi... ecco, vieni qua, guarda... Vedi questa bella piscina?» (QSG, p. 530). Eloquenti immagini relative al campo tematico cui si fa riferimento in ELLEN NERENBERG, *Prison Terms: Representing Confinement during and after Italian Fascism*, Toronto, University of Toronto, 2001.

<sup>2</sup> Si è interrogato con rigore metodologico e, insieme, passione critica circa le ricadute che dette derivate ed eclissi hanno prodotto nell'ambito del genere romanzo il saggio di GIANCARLO MAZZACURATI, *Da Proust a Musil: la scienza del romanzo e il romanzo del sapere perduto*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., pp. 13-118.

prova di Calvino. Il mio riferimento va a un testo che data Parigi 1974-76, *La poubelle agrée*:<sup>1</sup> un racconto-saggio latamente autobiografico, percorso da lampanti interessi antropologici, che offre palese testimonianza della persistenza e, insieme, della *variatio* dinamica e transitiva cui è andato incontro il modello anche nel corso della seconda metà del Novecento. Le riscritture e i travestimenti elaborati, per venire poi proiettati su scenari dissimili, rappresentano infatti ulteriori riprove dei messaggi che esso è in grado di veicolare.

Nelle opzioni messe in cantiere dal narratore, del resto, le modalità narrative cui si ricorre per tradurre il paesaggio in scrittura risultano sempre assunte in termini lucidamente metodologici.<sup>2</sup> E questo a partire dalla prima prova romanzesca; quel *Sentiero dei nidi di ragno* (Torino, Einaudi, 1947) in cui, fin dall'*incipit*, le scelte operate, nel giocare su particolari registri luministici che prediligono una luce di taglio, impongono alla descrizione forme, scansioni e ritmi affini a uno scenario teatralmente astratto.<sup>3</sup>

In un contributo apparso postumo nel 1986, che spicca proprio per il quoziente valutativo e prospettico che detiene, *Ipotesi di descrizione di un paesaggio*, il saggista si rivolge al modello operativo via via esperito interrogandolo con acribia:

<sup>1</sup> Uscito in un primo momento su «Paragone letteratura» (xxvii, 324, febbraio 1977, pp. 3-20), con in calce l'indicazione «Parigi 1974-1976», il testo [=POU] venne raccolto nella silloge postuma ITALO CALVINO, *La strada di San Giovanni* (Milano, Mondadori, 1990) accanto a *La strada di San Giovanni, Autobiografia di uno spettatore, Ricordo di una battaglia e Dall'opaco*; il racconto avrebbe dovuto confluire nel progettato volume dal titolo *Passaggi obbligati*. Cito il testo da ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, III, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli, Milano, Arnoldo Mondadori, 1997<sup>2</sup>, pp. 59-79 [=RR, III].

<sup>2</sup> Per una sintetica ma densa analisi del lessico paesaggistico cui sia il narratore che il saggista sono ricorsi cfr. DOMENICO SCARPA, *Italo Calvino*, Milano, Bruno Mondadori, 1999, pp. 195-203; una lettura più compiuta in GIORGIO BERTONE, *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Lecce, Manni, 2001.

<sup>3</sup> Così, per limitarmi ai periodi d'avvio: «Per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere diritti rasente le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico. Scendono diritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali, e sottovesti stese appese a corde; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciottoli, con una cunetta in mezzo per l'orina dei muli» (ITALO CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in IDEM, *Romanzi e racconti*, I, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Prefazione di Jean Starobinski, Milano, Arnoldo Mondadori, 2003<sup>3</sup>, p. 5 [=RR, I]).



### *Immagini spaziali del concavo nella narrativa del Novecento*

Ogni volta che ho provato a descrivere un paesaggio, il metodo da seguire nella descrizione diventa altrettanto importante che il paesaggio descritto: si comincia credendo che l'operazione sia semplice, delimitare un pezzo di spazio e dire tutto ciò che vi si vede; ma ecco che subito devo decidere se ciò che vedo lo vedo stando fermo, come di solito stanno i pittori, o almeno stavano, al tempo in cui i pittori dipingevano paesaggi dal vero – tempo che è durato tre secoli a dir tanto, cioè una fase molto breve della storia della pittura – oppure lo vedo spostandomi da un punto all'altro entro questo pezzo di spazio in modo da poter dire quello che vedo da punti diversi, cioè moltiplicando i punti di vista all'interno d'uno spazio tridimensionale. [...] Ma bisogna subito dire che mentre io scorro nel paesaggio per descriverlo come risulta dai diversi punti del suo spazio, naturalmente è anche nel tempo che scorro, cioè descrivo il paesaggio come risulta nei diversi momenti del tempo che impiego spostandomi. Perciò una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto: c'è un io in movimento che descrive un paesaggio in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità cioè della possibilità d'essere descritto in un altro momento presente o futuro...<sup>1</sup>

L'operazione descrittiva, di primo acchito, si prospetta di una semplicità disarmante, se non facesse poi intravedere sfondi vertiginosi, annidati di necessità in tanta apparente leggibilità e trasparenza. La descrittività paesaggistica, infatti, non può fare a meno di venire a patti col soggetto che la esperisce e, insieme, con la pluridiscorsività di un io in continuo movimento, statutariamente instabile nello spazio come nel tempo. Anche i sottoinsiemi molteplici che compongono il paesaggio, d'altro canto, detengono una loro autonomia evenemenziale, aperta ai possibili della temporalità.<sup>2</sup> Ecco, allora, stagliarsi l'equazione descrizione = racconto, che assurge, insomma, a chiave di volta non solo della sfera letteraria ma, in senso più lato, anche della culturale.

<sup>1</sup> Il saggio apparve, infatti, sul «Corriere della sera» del 29 gennaio 1986 e nel volume collettaneo *Esplorazioni sulla Via Emilia. Scritture nel paesaggio* (Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 11-12). Cito da ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2001<sup>3</sup>, pp. 2693-2694 [=SA, II].

<sup>2</sup> Il sondaggio che Mondada ha dedicato alla spazialità nella produzione di Calvino ha evidenziato tre dimensioni, cioè la riflessiva, la gnoseologica e la spaziale, e, nel medesimo tempo, il nesso modale mediante «cui diversi attori sociali rappresentano il mondo, in un progetto vicino nello spirito a certe correnti della sociologia comprensiva, della geografia e dell'antropologia culturale» (LORENZA MONDADA, *Scrittura del sapere e dello spazio: testo calviniano e discorso geografico*, in *Italo Calvino a writer for the next millennium. Atti del Convegno internazionale di studi di Sanremo*, a cura di Giorgio Bertone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 255-268: 257).

Recensendo sul settimanale «Tempo» il 28 gennaio 1973 *Le città invisibili*,<sup>1</sup> apparse l'anno precedente per Einaudi, Pasolini, al lavoro a *Le mille e una notte*, le indica come «il modello figurativo che il surrealismo di Calvino parsimoniosamente saccheggia» (p. 38); e inebriati dalla lettura del romanzo italiano, ci si sofferma a calibrare criticamente proprio il quoziente descrittivo che detiene: «ogni descrizione di Calvino – si osserva – è la descrizione di una anomalia del rapporto tra mondo delle Idee e Realtà (che è poi il Destino nella civiltà occidentale). *L'invenzione poetica consiste nell'individuazione di tale momento anomalo*». (p. 38)

Tra i concetti di descrizione e di anomalia, sottintendenti il primo una fiducia analitica che il secondo con sistematica pervicacia cerca di depistare, si incunea, allora, uno iato: una sfida interpretativa che Pasolini non può non cogliere in tutta la sua portata epocale; il sogno e la realtà, quindi, tratteggiano due poli che pongono in emblema il rapporto che il soggetto intrattiene col destino individuale e collettivo:

Calvino non inventa nulla, tanto per inventare: semplicemente si concentra su un'impressione reale – uno dei tanti choc intollerabili, che meriggi o crepuscoli, mezze stagioni o canicole, ci causano negli angoli più impensati o più famigliari delle città note o ignote in cui viviamo – e, pur sentendolo in tutta la sua qualità struggente di sogno, lo analizza: i pezzi separati, smontati, di tale analisi, vengono riproiettati nel vuoto e nel silenzio cosmico in cui la fantasia ricostruisce, appunto, i sogni. È sempre dunque una 'base' di sensibilità reale che fornisce materia per i 'vertici' poetici e ideologici di Calvino. (pp. 38-39)

Dove l'immagine del pezzo irrelato, scaraventato com'è in un abissale vuoto, pare celebrare proprio una spazialità affine al concavo, mentre una descrittività di tono ipnotico si concede come uno strumento esegetico di primario rilievo per attivare il circuito sia poetico che ideologico.

Ne *La poubelle agrée* il corpo a corpo che il personaggio che dice io ingaggia con l'apparente inerzia dell'oggetto parla innanzi tutto di un conflitto di genere. Ci si trova dinanzi, infatti, ad un maschile che ricostruisce per accenni la propria infanzia sanremese, il primo viaggio in America e l'affettuosa amicizia per Barolini (POU, pp. 62-63) come eventi ed incontri che, una volta messi a fuoco dalla posterità degli anni Settanta, abbozzano un autobiografico microroman-

<sup>1</sup> L'intervento è confluito in PIER PAOLO PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di Graziella Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1979, pp. 34-39.

zo d'apprendistato: una vicenda che narra di un particolare rito di passaggio, cioè di un 'viaggio' che ha portato da una condizione di celibato a una invece coniugale, focalizzando l'attraversamento di stato civile, quindi, in implicito omaggio ad argomentazioni tipicamente pirandelliane, anche pertinente a problematiche identitarie, dal punto di vista di un oggetto, appunto concavo, e pure molto connotato, come può esserlo una pattumiera.

Escluso dalle mansioni più elevate contemplate dalla organizzata divisione dei ruoli all'interno del mondo lavorativo casalingo, quale il cucinare, ad esempio, al maschio sposato, in quanto marito e padre, non spettano, infatti, che compiti gregari e subalterni, anche in accezione simbolica: fare la spesa e svuotare la pattumiera. Si consideri che il carattere ermeneutico, anzi la sfida interpretativa che la prima mansione, cioè fare la spesa, detiene, risulta puntigliosamente affrontato nel trittico che articola *Palomar fa la spesa*, cioè *Un chilo e mezzo di grasso d'oca*, *Il museo dei formaggi* e *Il marmo e il sangue*,<sup>1</sup> componenti la sezione centrale di *Palomar in città*, ossia la parte mediana di *Palomar* (Torino, Einaudi, 1983); dove si attribuisce a detta funzione un significato paradigmatico: annichilita presa d'atto della impermeabilità conoscitiva del Mondo.

Gli accenti oltremondani di Barolini, provenienti da un altrove che si sovrappone in termini inquietanti allo spaziotempo di un qui non per questo meno fuori/luogo, addita con ironia all'io che vive e scrive un destino ineluttabilmente condannato alla pena dello smaltimento del «garbaggio»:

La voce dell'amico morto mi torna da quando sono diventato anch'io padre di famiglia, e d'una famiglia forestiera, non in un verde sobborgo di New York ma in un fitto quartiere alle porte di Parigi (ma sarà proprio Parigi? m'affaccio da una casetta più londinese che parigina su un appartato cortile che viene chiamato *Square*, forse più per il vago senso di spaesamento che ispira che per il verde condensato di magre piante di lillà lungo i muri) e depongo anch'io il *garbage-can* o *poubelle agrée* davanti al cancello. (POU, p. 63)

<sup>1</sup> La datazione dei tre pezzi non si presenta omogenea; mentre il primo, infatti, il più vicino cronologicamente agli anni de *La poubelle agrée*, apparve sul «Corriere della sera» del 23 gennaio 1976, il secondo fu steso probabilmente nel marzo 1982, mentre il terzo nel luglio dell'anno seguente, cioè in una stagione prossima ai tempi dell'uscita del volume: cfr. *Note e notizie sui testi*, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Claudio Milanini, in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti*, II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Arnoldo Mondadori, 2001<sup>6</sup>, pp. 1424-1428 [=RR, II].

L'inquietante «spaesamento» che si patisce, infatti, afferisce a tre città emblematiche, New York, Parigi e Londra, le cui identità nebulosamente sovrapposte, quindi livellate, diventano eloquenti icone della condizione del soggetto (di genere maschile, nel caso specifico), straniero tra le derive create, al di qua come al di là dell'oceano, dagli invasivi e massicci processi di omologazione urbanistica.

Ecco che qui gli etimi che contrassegnano il femminile si definiscono per un antagonismo radicale. Animata da uno spiccato segno conflittuale nei confronti del maschile, la donna, da parte sua, si presenta armonicamente inserita nei ritmi della cucina e della casa, nei cui spazi si aggira con maestria e sapienza, volteggiando su musicali «passi di danza» (POU, p. 59) che traslitterano tanta eufonica regia da una dimensione meramente privata ad accezioni ben più multiformi.<sup>1</sup> Una volta escluso il maschio dal dominio domestico, «trovando sbagliato o maldestro o inutile o perfino pericoloso» (POU, p. 73) tutto ciò che intraprende, l'istanza femminile lo condannerebbe a un'inerzia gregaria; stato comportante alcune ricadute di peso non esiguo anche su un piano propriamente educativo e, più in generale, esistenziale, nel suo mettere in campo problemi d'ordine ontologico:

Una tale sfiducia nelle mie doti, come m'ha sempre scoraggiato dall'apprendimento, così mi esautora dal ruolo d'educatore: ecco dunque che il sapere accumulato dalle generazioni mi sfiora e mi scavalca escludendomi.

[...] La cucina è giudizio di Dio, prova in cui ho fallito una volta per tutte non meritando l'iniziazione. Non mi resta che cercare altre vie per giustificare la mia presenza al mondo. (POU, p. 74)

Nel passaggio dall'«anarchia dello scapolo fluttuante ed affluente» a «doveri familiari» che prescrivono la «regola di portar fuori il bidone del *garbage* ogni giorno come uno dei primi fondamenti della vita domestica» (POU, p. 63), l'io che scrive cerca, insomma, di leggere il proprio destino – e citare puntualmente Nietzsche, a questo punto, significa guardare alla figura che ha cercato di aderire ad esso con amore (POU, p. 63) – individuando uno strato semantico di icastico quoziente allegorico. In particolare nella mansione dello svuota-

<sup>1</sup> Benussi ha già riflettuto sulla natura orgiastica e vendicatrice di alcune immagini muliebri: CRISTINA BENUSSI, *Mythos e storia, in Italo Calvino a writer for the next millennium*, cit., pp. 323-331. In precedenza Ferretti ne aveva colto determinati tratti rivelatori di un'irriducibile alterità: GIAN CARLO FERRETTI, *Calvino e l'alterità cosmica*, «Letteratura italiana contemporanea», 25, 1988, pp. 25-29.

mento si anniderebbero, infatti, due aspetti, del resto letti con loica lucidità: l'uno di natura più contrattuale, imposto com'è da dettami prescritti dalla convivenza sociale e civica, l'altro invece riconducibile a una sfera rituale:

Il portar fuori la *poubelle* va dunque interpretato contemporaneamente (perché così lo vivo) sotto l'aspetto di contratto e sotto quello di rito (due aspetti ulteriormente unificabili, in quanto ogni rito è contratto, ma per ora non voglio spingermi – contratto con chi? – tanto lontano), rito di purificazione, abbandono delle scorie di me stesso, non importa se si tratta proprio di quelle scorie contenute nella *poubelle* o se quelle scorie rimandano a ogni altra possibile mia scoria, l'importante è che in questo mio gesto quotidiano io confermi la necessità di separarmi da una parte di ciò che era mio, la spoglia o crisalide o limone spremuto del vivere, perché ne resti la sostanza, perché domani io possa identificarmi per completo (senza residui) in ciò che sono e ho. Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare. (POU, p. 65)

E, poche pagine dopo, riflettendo ancora sulla duplice veste, giuridica e rituale, del rapporto che si intrattiene con la *poubelle*, nel denunciare la circolarità consumistica che non può che accomunare l'acquirente allo smaltitore immigrato, cioè chi detiene il controllo economico del consumo a colui che viene invece 'consumato' ed escluso, nel momento in cui entrambi devono di necessità disfarsi del materiale residuale per continuare ad espletare una funzione che in una società a capitalismo avanzato risulta determinante, trasformare tutto in merce, si osserva:

Ecco il nodo economico di questo che ho voluto fin qui intendere giuridicamente come contratto e simbolicamente come rito: il mio rapporto con la *poubelle* è quello di colui per il quale il buttar via completa e conferma l'appropriazione, il contemplare la mole delle bucce, dei gusci, degli imballaggi, dei contenitori di plastica riporta la soddisfazione del consumo dei contenuti, mentre invece l'uomo che scarica la *poubelle* nel cratere rotante del carro ne trae la nozione della quantità di beni da cui è escluso, che gli arrivano solo come spoglia inutilizzabile. (POU, p. 69)

In passi di tale tenore, così vigili nel cogliere in tralice forme dialettiche di possesso e di esclusione, del resto molto connotate anche ideologicamente, non si può non notare come anche le varie tipologie di rifiuti confluiti nella emblematica pattumiera (cioè bucce, gusci, imballaggi, contenitori o quant'altro), si consegnino sotto forma

di spoglie rientranti, disposte l'una dentro all'altra come in scatole cinesi concentriche: quasi metonimie, insomma, del recipiente che tutte le affastella, destinato a sua volta a confluire in ulteriori e più capienti, cioè via via cassoni, carri, container e inceneritori.

L'oggetto, a questo punto, cioè un mero involucro concavo preposto a stabilite quanto pragmatiche funzioni degradate, tende ad assumere connotazioni ben più articolate, se il percorso che il narratore gli fa compiere lo tragitta molto lontano sia dalla geografia dell'ordinato e/o perturbante quartiere residenziale parigino,<sup>1</sup> come dalla contingente temporalità degli anni Settanta, trasformandolo per un verso in archetipo del paesaggio sradicato della modernità, per un altro in paradigma della fine di ogni possibile viaggio.<sup>2</sup>

Infatti, l'io che scrive attraverso l'immagine del 'fare la spesa', cioè, in altri termini, di una pratica che traduce nelle leggi di un'economia di mercato l'atavico e ritualmente gratificante compito di procacciare cibo, destinandolo al sostentamento del nucleo familiare, nutrendolo e, insieme, proteggendolo, insomma, cerca di elaborare (grazie alla scrittura) una perdita: recuperare, prima di tutto alla memoria, un percorso esistenziale che ha portato la voce narrante ad una disubbidienza patita come grave mancanza: inurbarsi, allontanandosi così dal destino agricolo prefissato dal modello del padre agricoltore. Allora:

Ecco che il mio passato agricolo riaffiora dal contesto metropolitano, e mi porta l'immagine di mio padre carico di ceste, fiero d'esser lui a trasportare i prodotti del podere alla casa, come segno del sentirsi

<sup>1</sup> In *Eremita a Parigi* (Lugano, Edizioni Pantarei, 1974), in quegli stessi anni – si tenga presente, infatti, che in calce alla *Poubelle* si precisa «Parigi 1974-1976» – all'idea di una Parigi quale «gigantesca opera di consultazione [...], città che si consulta come un'enciclopedia», ma anche, al pari di Roma, museo del 'già detto' («l'unico aspetto in comune è questo, sia Roma che Parigi sono città sulle quali è difficile dire qualcosa che non sia già stato detto»), si dedicarono pagine autobiograficamente eloquenti (cito da RR, III, pp. 107, 103). Si noti come anche in detta prova sia possibile individuare alcuni spazi e paesaggi che prediligono una forma scavata e sotterranea, disposta come una conchiglia bivalve, che richiama spunti bachelardiani cui si è già fatto riferimento; ad esempio, a proposito dell'immagine del viaggio: «sono semplicemente spostamenti da un punto a un altro punto tra i quali c'è un intervallo vuoto, una discontinuità, una parentesi sopra le nubi per i viaggi aerei e una parentesi sottoterra per i percorsi nella città» (ivi, p. 105). Scelte affini, nel discrimine del 'già detto' e del viaggio 'impossibile', aveva operato Parise nel suo *reportage* parigino risalente alla metà degli anni Cinquanta: cfr. ILARIA CROTTI, 1955: *Goffredo Parise reporter a Parigi. Con due racconti*, Padova, Il Poligrafo, 2002.

<sup>2</sup> Offre spunti di riflessione in merito il numero monografico, dal titolo «*Fine dei viaggi*»: *spazio e tempo nella narrazione moderna*, de «L'Asino d'oro» (1, 1, maggio 1990).

*Immagine spaziali del concavo nella narrativa del Novecento*

‘padrone’, nel senso innanzitutto di ‘padrone di sé’, d’indipendenza autosufficiente alla Robinson Crusoe, indipendenza anche rispetto alle braccia salariate cui si doveva ricorrere solo per ciò a cui non arrivavano le braccia sue né quelle sempre renitenti dei suoi figli. (POU, p. 75)

Nel simulacro del «padre carico di ceste», istanza mitica che provvede in prima persona a recare all’‘ara’ domestica i frutti della propria terra,<sup>1</sup> in altri termini sorta di Titano capace di reggere sulle proprie spalle un cosmo ordinato e fecondo e, insieme, figura padronale di autonomo «Robinson Crusoe» (POU, p. 75), sono incisi alcuni oggetti ancora una volta concavi, appunto le ceste agricole: panieri che, ricolmi di ogni bendidio, offerte vitali e fertili nella loro opulenza, non possono che discostarsi nettamente, insomma, sia nelle funzioni che svolgono come per la rete tematica che disegnano, dalle mansioni del tutto diverse ascritte al contenitore invece degradato, cui il figlio (intellettuale), in quanto consumatore / smaltitore di rifiuti (e non già produttore di messi), deve fare fronte. Al dominio naturalistico e ‘fruttifero’ del paterno si verrebbe a contrapporre, in altri termini, una ‘natura morta’: spazio ctonio, sterile, anzi, tossico, spettante al saturnino del filiale.

Proprio dedicandola alla sagoma genitoriale, in quanto produttrice inesaurita di messi, alcuni anni prima l’io ‘cartaceo’ che scrive aveva delineato quello struggente medaglione memoriale che è *La strada di San Giovanni*;<sup>2</sup> là dove il profilo viene folgorato nel momento in cui, gravato all’inverosimile, varca la soglia di casa rientrando dalla sua indefettibile missione mattutina per la porta della cucina, a settentrione. Nella ‘rosa dei venti’ della memoria, il figlio, viceversa, distogliendo lo sguardo dalla ‘stella polare’ indicata dal padre, si volge a meridione, mirando costantemente verso la parte opposta, cioè al mare ligure:

e lo si vedeva entrare con un cesto infilato a ogni braccio, o una sporta, e sulle spalle uno zaino o addirittura una gerla, e la cucina era subito invasa d’insalata e di frutta, troppa sempre per il fabbisogno dei pasti familiari. (RR, III, p. 15)

<sup>1</sup> Per quanto concerne l’interesse dimostrato da Calvino per il campo mitologico cfr. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI *L’immaginazione mitologica. Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Bologna, Pendragon, 1996, pp. 69-103; CRISTINA BENUSSI, *Il mito classico nel riuso novecentesco. Marinetti, Savinio, Bontempelli, Gadda, Calvino*, «Humanitas», LIV, 4, agosto 1999, pp. 554-577.

<sup>2</sup> Composto nel gennaio ’62, a un decennio, quindi, dalla scomparsa del padre, che risale al ’51, e uscito in un primo momento in «Questo e altro» (1, s.d., ma 1962), anche questo racconto avrebbe dovuto confluire nel progettato *Passaggi obbligati* (puntuali note a proposito in RR, III, pp. 1204-1205).

La distanza dolorosa, ritenuta ormai incolmabile, dal paterno viene focalizzata da una posterità in cui sono proprio la carta e la scrittura gli elementi che cercano di fissare sul bianco asettico della pagina «le basi materiali dell'esistenza», nel tentativo di fissarle mediante sequenze ed elenchi:<sup>1</sup>

le trombe verdi degli zucchini, le pere 'coscia di monaca', i grappoli d'uva Saint-Jeannet, i fichi-fiori, la peluria del *chayote*, le spine verdi-viola dei carciofi, le pannocchie di *mais dulce* o *sweet corn* da sgranocchiare bollite, le patate, i pomodori, i bottiglioni del latte e del vino. [...] Insignificanti allora queste ceste ai miei occhi distratti, come sempre al giovane appaiono banali le basi materiali dell'esistenza, e invece, adesso che al loro posto c'è soltanto un liscio foglio di carta bianca, cerco di riempirli di nomi e nomi, stiparle di vocaboli, e spendo nel ricordare e ordinare questa nomenclatura più tempo di quanto non facessi per raccogliere e ordinare le cose, più passione... (RR, III, p. 23)

Mi pare degno di nota, infatti, che nella *Poubelle* la sfera della scoria sia puntualmente costellata di un particolare avanzo alimentare: un 'cibo' di cui si nutre un figlio s/naturato, se ricorre agli alberi per usi impropri, cioè non già col fine di coglierne i frutti, lasciando integro il fusto, bensì distruggendoli per sfruttarne la cellulosa, nell'impellente necessità in cui si trova di 'mangiare', 'digerire', indi 'defecare' carta.<sup>2</sup>

La materia cartacea – una volta appallottolata nel cestino,<sup>3</sup> insomma traccia residuale di una fatica sprecata e infruttifera, o utilizzata semplicemente «per foderare la *poubelle*» (POU, p. 76), nell'intento di prestare al giornale una seconda opportunità di lettura «nella con-

<sup>1</sup> Sulla ricadute stilistiche di dette scelte cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Aspetti della lingua di Calvino* [1987], in IDEM, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 227-291.

<sup>2</sup> Non limitatamente alla *Poubelle*, attenta com'è anche a *Le città invisibili* (1972) e al laboratorio cosmicomico, pertinente e avveduta la tematizzazione della spazzatura, calibrata anche rispetto all'immagine lunare, compiuta in GIAN PAOLO BIASIN, *La poubelle retracée*, «Annali d'italianistica», xv, 1997, pp. 267-282. Un'accorta analisi di alcuni temi postmoderni, tra cui quello focale delle *enclaves*, invase da un oggettale eteroclitico, l'intervento di PAOLO ZANOTTI, «Gli universi si fanno e si disfano ma è sempre lo stesso materiale che gira». *Appunti sulle eterotopie cosmicomiche di Calvino e un'ipotesi su Calvino e Pynchon*, in «Trame di letteratura comparata», 3/4, 2002, pp. 214-244.

<sup>3</sup> Infatti, rivolgendosi direttamente in prima persona al lettore, si osserva con ironica amarezza: «questi miei pensieri che leggete sono quanto s'è salvato di decine di fogli appallottolati nel cestino» (POU, p. 66).



cava prospettiva»<sup>1</sup> dello spazio infossato del secchio – offre allora testimonianza delle «nostre seminagioni di cartaccia» (POU, p. 71) e, insieme, del legame implicito che connette lavoro intellettuale e polverizzazione delle risorse naturali del pianeta. Tanto è vero che verso la fine del racconto/saggio, costruito in omaggio ad una *dispositio* che procede giustapponendo appunti via via rielaborati mediante riprese, iterazioni e ampliamenti, quindi soggetta ad un andirivieni suggerente una lettura non rettilinea, nel paragonare il lavoro della cucina a quello della scrittura, si nota:

Tra i materiali che possono esaurirsi e la cui salvezza mi riguarda in modo diretto c'è la carta, tenera figlia delle foreste, spazio vitale dell'uomo scrivente e leggente. Capisco ora che avrei dovuto cominciare il mio discorso distinguendo e comparando i due generi di spazzatura domestica, prodotti dalla cucina e dalla scrittura, il secchio dei rifiuti e il cesto della carta straccia. (POU, pp. 78-79)

La predilezione/ripulsa dell'io che scrive per la carta trasformata in cartaccia, degradata e nel medesimo tempo affrancata dal quoziente aridamente intellettuale che detiene, può configurarsi per certi versi come un omaggio non tanto implicito all'Antoine Roquentin de *La Nausée* (1938), e all'attrazione morbosa che il personaggio sartreano prova per stracci luridi e cartacce raccolte da terra, imbrattate anche di escrementi, mimando gesti che tendono ad assimilare l'identità del protagonista alla cosa degradata, additata proprio per la sua sottaciuta e provocatoria artisticità.<sup>2</sup>

Nella lettura che Orlando ha dedicato alle derive cui l'oggetto è andato incontro nella modernità, del resto, ci si era già interrogati

<sup>1</sup> Si confessa, infatti, in termini che implicano la cognizione di un lutto elaborato sotto il segno del concavo: «Oggetto d'un amore insoddisfatto o soltanto d'una fissazione nevrotica, il giornale viene da me regolarmente comprato, velocemente sfogliato e messo via, ma mi rincresce disfarmene subito, spero sempre che torni utile in un secondo tempo, che gli resti qualcosa da dirmi. Il momento della resurrezione viene appunto quando prendo dalla catasta dei giornali vecchi un foglio per foderare la *poubelle* ed i titoli che affiorano stravolti si impongono nella concava prospettiva a un'istantanea seconda lettura» (POU, p. 76).

<sup>2</sup> Su un versante più propriamente figurativo, lo aveva già compreso da par suo un de Pisis, per citare un modello esemplare: un artista che nelle tele degli ultimi anni Venti aveva prescelto appunto i metafisici 'pesci marci', raccolti sui marciapiedi e nei *marchés* parigini, eleggendoli a temi emblematici dell'arte novecentesca. Datato 1928, un olio su cartone dal titolo *I pesci marci*, firmato in basso al centro «de Pisis», è riprodotto, individuato dal numero 44, nel bel catalogo della mostra veneziana che dal 3 settembre al 20 novembre 1983 Palazzo Grassi dedicò all'artista: cfr. *De Pisis*, a cura di Giuliano Briganti, Milano, Electa, 1983, p. 78.

a proposito, mirando anche al «referente simbolico escrementizio»<sup>1</sup> come ad un perspicuo spazio tematico soggiacente al complesso del reticolo semantico in esame:

C'è almeno da ravvisare, nella predilezione di Roquentin per la carta, una proiezione morbosa e avvilita proprio di quel materiale con cui per eccellenza ha a che fare un intellettuale? In quanto tale, il personaggio subisce o sceglie una doppia emarginazione: l'una, che dà il titoli al romanzo e ha implicazioni filosofiche, gli viene da una solitaria crisi 'metafisica' dei rapporti col mondo fisico. [...] L'altra emarginazione ha implicazioni che non si possono dire politiche, ma che lo distaccano con astio e ironia, disprezzo e invidia dalla sua classe di provenienza: la classe dominante borghese. (p. 155)

In Calvino, il figlio, acquattato nel privilegiato angolo<sup>2</sup> visuale offerto da una città per eccellenza rivelatrice, quale Parigi,<sup>3</sup> rimpiazzandosi nella prospettiva temporale del presente esistenziale, osserva ciò che lo circonda; da quella postazione, d'altronde, egli 'spia' anche se stesso, cercando di tenere sotto sorveglianza un io aperto e, insieme, sprofondato che si cimenta a scrutare sia intorno che dentro di sé. Lo sguardo a ritroso che si lancia sul negletto paesaggio paterno, nel ritenersi colpevoli innanzitutto per aver rifiutato la retta via di un destino già tracciato, mettendosi in viaggio lungo sentieri 'stranieri', appunto perché estranei al mondo agricolo originario e familiare, va, insomma, alla ricerca proprio della stella polare smarrita, capace di indicare costantemente quel nord perduto.

Il paesaggio, allora, soprattutto nelle spiccate valenze mentali che detiene, non può che divenire un'istanza di narrazione, come proprio all'inizio degli anni Settanta, cioè a distanza ravvicinata dalla *Poubelle*, dimostrano in modi esemplari *Le città invisibili*, per quanto concerne un ambito narrativo, mentre, in una sfera più propriamen-

<sup>1</sup> Cfr. FRANCESCO ORLANDO, *op. cit.*, p. 154.

<sup>2</sup> «Per molti aspetti – osserva Bachelard, calando le immagini dell'abitare in uno spazio appartato e contratto – l'angolo 'vissuto' rifiuta la vita, la restringe, la nasconde. L'angolo è allora una negazione dell'universo. Nell'angolo, non si parla a se stessi, e, se ci si ricorda delle ore nell'angolo, ci si ricorda di un silenzio, di un silenzio dei pensieri. [...] L'angolo è una sorta di mezza scatola, per metà muro e per metà porta» (GASTON BACHELARD, *op. cit.*, pp. 159, 160).

<sup>3</sup> Da parte mia, ho cercato di leggere alcune allegorie della modernità oggettuale che divengono perspicue proprio sul palcoscenico dei *marshés* parigini nel volume *Wunderkammern. Il Novecento di Comisso e Parise*, Venezia, Marsilio, 2005.

te autobiografica/saggistica, l'impegnativo e, per certi versi, eloquentemente criptico *Dall'opaco*.<sup>1</sup>

Qui infatti il paesaggio ligure, mentre tende a disporsi in una macroimmagine alludente a una sorta di tenaglia/conchiglia bivalente,<sup>2</sup> si trasfigura altresì in sinopia che orienta e, insieme, 'scombuscola' il soggetto; ma non solo, il suo tracciato, insieme affiorante e sottotestuale, formato da linee scomposte e pullulante di rappresentazioni ricorrenti dell'infossato (archi, volte, conche, avvallamenti, cavità, anfiteatri), abbozza la forma di un Mondo vertiginoso e vuoto, in cui l'io che scrive cerca con lucida disperazione di trovare 'luogo' (anche in accezione retorica) e riparo in un «fondo» inabissato. E ancora una volta la citazione di una spazialità concava, abisso marino nel quale il soggetto, ritrattosi sia da un modello circolare che da uno lineare,<sup>3</sup> si ritrova sprofondata e intrappolata, risulta molto esplicita:

«D'int'ubagu», dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è.<sup>4</sup>

Ecco che in un'anonima periferia metropolitana,<sup>4</sup> col suo bravo recipiente concavo in mano, all'uomo/*poubelle* da marciapiede (e non

<sup>1</sup> Il contributo, apparso in un primo momento in *Adelphiana 1971* (Milano 1971), venne riproposto nella silloge postuma ITALO CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit.; nella mia lettura mi attengo all'edizione *Romanzi e racconti*, III, cit., pp. 89-101.

<sup>2</sup> Anche a tale proposito mi paiono pertinenti le immagini del guscio e della tenaglia suggerite da GASTON BACHELARD, *op. cit.*

<sup>3</sup> Ha riflettuto sulla correlazione conflittuale tra modello ciclico, per un verso, e lineare, per un altro, che mi pare un concetto semiotico di primario rilievo per l'idea calviniana di vuoto, il saggio di Lotman, *Pseudonuovo e nuovo*, in JURIJ M. LOTMAN, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, introduzione di Maria Corti, trad. it. di Nicoletta Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 84-97.

<sup>4</sup> RR, III, p.101. Finì le osservazioni che Bertone, da parte sua, ha dedicato al *topos* paesaggistico dell'arco concavo e soleggiato rovesciato di segno: GIORGIO BERTONE, *op. cit.*, pp. 73-74.

<sup>5</sup> Dematteis, da geografo attento anche alla metaforicità e archetipicità spaziale, ha riflettuto sull'omologazione dei nonluoghi della modernità, notando: «Così il mondo è sempre più diversificato ma è sempre meno un "testo plurimo". È in un mondo in cui quella che M. Bachtin ha chiamato *heteroglossia* non si risolve più nel modello "dialogico" o "polifonico" essendo le varie identità chiuse nei circuiti autoreferenziali di sistemi locali in competizione tra loro in un mercato globale. Al pari degli individui metropolitani, essi sembrano ormai ridotti a una "folla solitaria" di luoghi, capaci di comunicare tra loro solo attraverso i linguaggi unificati e universali delle merci e del

più da sentiero campestre) ritornano alla memoria immagini di altri itinerari adolescenziali che, altrove e tempo addietro, lo avevano sospinto dalla villa alla città:

È dunque la strada mulattiera della mia rifiutata vocazione di proprietario che ripercorro con la memoria in questo tratto di marciapiede del Quattordicesimo Arrondissement, tra il droghiere e il fornaio e il fruttivendolo? No, è un altro itinerario della mia adolescenza: quello che portava dalla villa in città, quando l'essere mandato 'a far commissioni' era un pretesto per uscire di casa, e alle volte fingevo una dimenticanza per poter uscire una seconda volta. (POU, p. 76)

Allora, nelle sequenze, per altro dissimili, afferenti al fare la spesa per un verso, e al portare fuori il pattume per un altro, spicca un dato comune. Tale tratto si approssima di molto ad una sorta di funzione rituale: allontanamento dalle dimore come dai siti della propria esistenza nell'intento di espletare determinati compiti; mansioni che, ove lette nel loro quoziente meramente referenziale, sarebbero liquidabili come acquisto e smaltimento. Ma la fuoriuscita che esse impongono e, soprattutto, l'attraversamento della soglia domestica che accertano, evocano ulteriori accezioni, le quali, nel sottendere cifre rituali di segno iniziatico, accennano (e non tanto velatamente) ad una serie di tutt'altro spessore.

Pur 'nominati' in modi diversi quegli atti del quotidiano tentano di elaborare un lutto, connesso ad eventi vissuti e patiti nei loro intrinseci etimi di separazione e correlata perdita; obbedendo alle leggi iterative che presiedono al mito come al lavoro onirico, fattori luttuosi continuano, infatti, a ripresentarsi in termini compulsivi anche, *et pour cause*, nell'altrove che aleggia sul palcoscenico parigino.<sup>1</sup> Essi, invero, affrontano importanti problematiche identitarie, cui sia il saggista che il narratore via via negli anni hanno guardato con estremo interesse.

Nei gesti del portar dentro e del buttar fuori, implicanti movimenti iterati che da uno spazio interno vanno verso uno esterno (e viceversa), invero, il campo che viene per eccellenza rimarcato è pro-

denaro» (GIUSEPPE DEMATTEIS, *La geografia alle soglie del terzo millennio: una mappa del labirinto?*, in *Italo Calvino a writer for the next millennium*, cit., pp. 289-300: 297).

<sup>1</sup> Sulle motivazioni che spinsero Calvino a preservare il lato più illuministico-habermasiano della propria soggettività, tenendo prudentemente sorvegliato quello invece saturnino, si veda il lucido intervento di ALFONSO BERARDINELLI, *Calvino moralista. Ovvero, restare sani dopo la fine del mondo*, «Diario», VII, 9, febbraio 1991, pp. 37-58.

prio quello che gravita nei paraggi del liminare.<sup>1</sup> Nell'*intervallum*, in quanto frazione che separa e, insieme, pone in comunicazione, ciò che afferisce a un polo si manifesta significante anche per l'altro,<sup>2</sup> dal momento che lo iato di frontiera<sup>3</sup> prefigurato scava un vuoto/ concavo che, una volta osservato da un punto di vista spaziotemporale, diviene persuasiva epifania dello statuto ontologico dell'individuo e del suo stare al mondo.

Ecco che gli oggetti acquistati, usati e gettati a ritmo ciclico, obbligati come sono a oltrepassare in entrambi i sensi la soglia di casa,<sup>4</sup> stanno anche a rappresentare la condizione necessariamente instabile e transitoria in cui versa il soggetto, il quale li acquista, li utilizza e senza posa se ne disfa per poter continuare a sussistere e a dire io; consapevole che l'obbligatorietà di un circuito siffatto non può non investire e chiamare in causa anche il corpo e le sue 'produzioni':

Soltanto buttando via posso assicurarmi che qualcosa di me non è stato ancora buttato e forse non è né sarà da buttare.

La soddisfazione che provo è dunque analoga a quella della defecazione, del sentire le proprie viscere sgombrarsi, la sensazione almeno per un momento che il mio corpo non contiene altro che me, e non vi è confusione possibile tra ciò che sono e ciò che è estraneità irriducibile. Maledizione dello stitico (e dell'avarico) che temendo di perdere qualcosa di sé non riesce a separarsi da nulla, accumula deiezioni e finisce per identificare se stesso con la propria deiezione e perdersi.

Se questo è vero, se il buttar via è la prima condizione indispensabile per essere, perché si è ciò che non si butta via, il primo atto fisiologico e mentale è il separare la parte di me che resta e la parte che devo lasciare che discenda in un al di là senza ritorno. (POU, p. 65)

<sup>1</sup> Circa il significato semiotico che detiene il confine nelle culture come nelle singole individualità cfr. JURIJ M. LOTMAN, *La semiosfera* [1984], in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., pp. 55-76.

<sup>2</sup> Per un'articolata analisi comparatistica del liminale, dove con ampiezza di riferimenti si guarda sia alla teoria della letteratura che alla filosofia e all'antropologia, rimando a PAOLA CABIBBO, *Spazi liminali*, in *Lo Spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, a cura di Paola Cabibbo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, pp. 13-38.

<sup>3</sup> Si è interrogato sulla in/sistenza della frontiera, in un mondo che, invece, parrebbe pervaso da criteri di permeabilità, guardando in modo specifico a città emblematiche quali Calcutta, Bombay, San Francisco, Gerusalemme, Sarajevo, Berlino e Londra, il volume a più mani *Frontiere*, a cura di Antonio Calabrò, con prefazione di Umberto Eco, Milano, Il Sole 24 Ore SpA, 2001.

<sup>4</sup> Un'analisi che riporta una data indicativa e che rappresenta un contributo significativo (anche storicamente), nell'ambito del dibattito culturale sulla merce e il consumo, ha proposto JEAN BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968 (trad. it. di Saverio Esposito, Milano, Bompiani, 2003).

Rileva, da parte sua, Tagliagambe in *L'io come realtà di confine*<sup>1</sup> riferendosi alla cognizione che il soggetto detiene circa «l'idea che la sua natura sia destinata a spostarsi sempre più nelle zone di confine» (p. 168):

Questa consapevolezza, che comincia ad affermarsi e si rafforza proprio in virtù delle risultanze di fronte alle quali ci pone lo sviluppo della conoscenza e della tecnologia, erode la tradizionale idea dell'identità personale come identità a sé stante, sorretta da un qualche misterioso 'sostrato' o sostanza, si chiami 'soggetto delle esperienze' o 'esistenza continuativa di quella cosa indivisibile che definisco io'. E fa perdere consistenza anche alla convinzione che questo 'io' sia un sistema ottimizzato, che scaturisce da un qualche esplicito progetto unitario. L'identità personale assomiglia, invece, a un *patchwork* di sotto-reti, di processi, funzioni e agenti diversi assemblati da una complicata storia di *bricolage*, a una collezione, eterogenea e sempre in equilibrio instabile, di sottoprocessi alternativi e in lotta reciproca (p. 168).

Così non si può non constatare come, pur non riferendosi in termini espliciti alla saggistica, né tanto meno alla narrativa di Calvino, Tagliagambe, nel prendere in esame il rapporto che intercorre tra soggetto, esperienza, mondo e interpretazione, si rivolga con pertinenza a un lessico e a paradigmi affini ai calviniani, valendosi di termini come *patchwork*, sotto-reti, processi, funzioni, *bricolage* e collezione; si ricorre cioè ad un alfabeto cui il laboratorio del saggista e del narratore prestò molta attenzione nello strutturare anche formalmente i propri lavori, in particolare tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta.

La soglia, quindi, intrattiene *liaisons dangereuses* con la peculiare spazialità prefigurata nel concavo, dal momento che entrambe cercano di rendere trascrivibili in immagini e in scrittura paesaggi identitari che – come già osservavo – sono di primario rilievo anche per Calvino. Il testo in esame, allora, fronteggia scenari di tale tenore percorrendoli sul filo del rasoio del dentro/fuori; un *in-between-ness* che si staglia con paratestuale evidenza fin dal titolo dell'ipotizzata raccolta di racconti, appunto *Passaggi obbligati*:<sup>2</sup> frontiera testuale che la dice lunga circa una precipua *intentio auctoris*, che focalizza

<sup>1</sup> SILVANO TAGLIAGAMBE, *L'io come realtà di confine*, in *Epistemologia del confine*, Milano, Il Saggiatore, 1997, pp. 167-170.

<sup>2</sup> Osservazioni criticamente pertinenti circa il titolo complessivo del progetto incompiuto, tenendo anche presente l'elenco di titoli di libri futuri di cui l'autore parlò a Nico Orengo nel corso di una intervista, apparsa su «Tuttolibri» il 30 settembre 1978, in CLAUDIO MILANINI, *Introduzione*, in RR, III, pp. XI-XXXIII; cfr., inoltre, puntualmente: *Note e notizie sui testi*, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Claudio Milanini, ivi, pp. 1199-1209.

la cinesi coatta implicita nel *saltus* come uno spazio ineludibile di costrizione, di vincolo e, insieme, di destino.

In un intervento dal titolo programmatico, *Identità*,<sup>1</sup> apparso sul numero di settembre-dicembre 1977 di «Civiltà delle macchine» (xxv, 5-6, pp. 43-44) – quindi ancora da Parigi e solo alcuni mesi dopo la comparsa sul fascicolo di febbraio di «Paragone letteratura» de *La poubelle agrée* – il saggista, con leggerezza e, nello stesso tempo, somma lucidità, affronta un argomento di estrema attualità, sotto molti punti di vista, antropologici e mitografici ma anche culturali e ideologici. Da straniero, da «vagabondo che vive ogni giorno in un paese diverso, incontra persone diverse, linguaggi diversi» (SA, II, p. 2823), colui che scrive osserva come l'identità imponga due condizioni necessarie: la prima che il soggetto «sia in grado di ripetere un'esperienza, sapendo di ripeterla, per esempio riconoscermi guardandomi allo specchio» (SA, II, p. 2823), mentre la seconda «che gli altri siano in grado di capire da una volta all'altra che io sono sempre io» (SA, II, pp. 2823-2824). Inserendo alcune variabili in detta biforcazione iniziale – fattori che provvedono a dilatarne lo spessore sia in orizzontale che in verticale e a frastagliarne i bordi – ecco aprirsi un ventaglio molto vasto di possibili: all'io si giustappone un *Über-Ich* e un inconscio, che si articola a sua volta in individuale e in collettivo, al concetto di classe uno di etnia e così via, mentre non possono non entrare in gioco altri coefficienti determinanti, quali il sistema linguistico, l'appartenenza di genere, la genetica e la sociobiologia.

Posti di fronte a un livello di articolazione talmente elevato da annunciarsi di ardua decodifica, si opta per un modello specifico di classificazione, ritenuto molto sofisticato, atto quindi a fronteggiare la complessità delle prospettive multiple; e, per paradosso, si ricava detta sagoma da una cultura cosiddetta primitiva: il sistema elaborato da una popolazione africana dell'alto Volta, i Samo. Infatti a partire dal corpo e via via attraverso il sangue, l'ombra, calore e sudore, il respiro, la vita, il pensiero e il doppio, per giungere in ultimo al destino individuale, essi «nella persona umana distinguono nove componenti» (SA, II, p. 2826), qualificati a loro volta da quattro attributi, cioè il nome, l'omonimo soprannaturale, il segno dell'eredità e la presenza di una coppia di geni. Ecco che, applicando un sistema siffatto, l'individuo diventa il luogo in cui s'intersecano «un fascio di

<sup>1</sup> Lo cito da SA, II, pp. 2823-2827.

linee divergenti» (SA, II, p. 2826), cioè uno spazio/paesaggio supportato dal nome, sia di lignaggio che individuale.

Al saggista interessa in particolare cogliere la dialettica che si crea tra l'identità individuale e quella di gruppo, dove un ruolo primario giocano appunto fattori connessi ai poli di interno ed esterno, nella consapevolezza che mentre la prima, l'afferente all'individuale, viene definita dal nome attribuito al singolo, «cioè dal suo posto nella società intorno a lui e nella catena genealogica e storica prima di lui e dopo di lui» (SA, II, p. 2827), la seconda risulta determinata dal «mondo esterno in cui la presenza del gruppo fa breccia» (SA, II, p. 2827):

È il fuori che definisce il dentro, nell'orizzontalità dello spazio così come nella dimensione verticale del tempo: rispetto al passato, di prima che l'identità del gruppo si staccasse dal pulviscolo del fondo; e rispetto al futuro, al crepuscolo o metamorfosi o esplosione di supernova che prima o poi attende popoli e civiltà e linguaggi e sapienze nel melting-pot universale. (SA, II, p. 2827)

La meditazione che si elabora sul versante saggistico, allora, come sempre in Calvino, non può che contribuire a gettare luce anche sul narrativo (e viceversa). Così, tra il «pulviscolo del fondo» di un passato originario e l'«esplosione» che grava sul futuro si frappone un *intervallum*: una spaziatura che viene a corrispondere al lasso spaziotemporale percorribile dall'individuo e dall'umanità.

Nell'abisso dell'universo/pattumiera, insomma, cronotopo dotato di singolare eloquenza, cova un'esplosione destinata a travolgere sia i destini individuali che quelli collettivi delle civiltà, mentre guardare dentro ad esso, rovistando tra il fetore del fondo del secchio, significa anche andare in traccia dei resti e dei cascami che, a causa della loro natura per antonomasia residuale e infima, possono fornire un paradigma indiziario<sup>1</sup> versato nel coglierne i movimenti sia remoti che futuri.

La dialettica inconciliabile, ma paradossalmente convergente, che intercorre tra esplosione e implosione, del resto, aveva attratto l'at-

<sup>1</sup> In questa sede mi limito ad accennare al fatto che, mediante un rinvio pertinente, si ricorre al già citato saggio di Carlo Ginzburg interessato a detto paradigma nell'impegnativo intervento *La conoscenza pulviscolare in Stendhal* (1980), nel cui lessico critico fanno la loro comparsa termini quali pulviscolo, entropia e vuoto che risultano per molti versi connessi al modello spaziale che cerco di sondare: cfr. ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, I, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2001<sup>2</sup>, pp. 942-958: 948.



tenzione del curioso di astrofisica già a partire dal '75, quando sul «Corriere della sera» del 7 settembre con l'articolo *I buchi neri*, che ricadeva sotto la rubrica *Osservatorio del signor Palomar* (ma escluso poi dal volume einaudiano del 1983), si era intervenuti su un argomento che, divulgato dagli strumenti di informazione di massa, stava suscitando un diffuso interesse. In un tono conversevole e divagante, che presupponeva la presenza viva di un interlocutore, Calvino/Palomar verso la fine del pezzo arriva ad affrontare il nodo problematico che più lo interessa, cioè la definizione dell'immaginario contemporaneo, cui il concetto di vuoto, evocato dal *black hole*, sembra molto pertinente:

A ogni secolo e a ogni rivoluzione del pensiero sono la scienza e la filosofia che rimodellano la dimensione mitica della immaginazione, cioè il fondamentale rapporto tra gli uomini e le cose.

Ultimamente sembra che prendano la loro rivincita immagini di vuoto che sostiene il pieno, di buio che alimenta la luce, di assenza che determina la presenza, di perdita che moltiplica la potenza. [...] Non è escluso che cominci a imporsi ora al nostro inconscio la immagine dell'implosione, come crollo all'interno, collasso centripeto, ma anche concentrazione massima delle proprie facoltà, contrazione come assorbimento di forza [...]: un'immagine che può essere di catastrofe ma pure di nuova nascita o di permanenza.<sup>1</sup>

Così, per ritornare alla *La poubelle agrée*, mi pare di eccellente interesse che negli ultimi periodi del ricordo/racconto, condensando i rilievi precedenti in sintagmi sintomatici, ci si preoccupi di distinguere e, nel medesimo tempo, comparare affannosamente due secchi di rifiuti, l'uno ricolmo di spazzatura proveniente dalla cucina, l'altro di materiali originati dalla scrittura. Fino a concludere, in termini

<sup>1</sup> ITALO CALVINO, *I buchi neri*, «Corriere della sera», 7 settembre 1975. Mi limito a rilevare come il concetto di implosione, attinente all'immagine spaziotemporale che mi preme mettere a fuoco, cioè a un *vacuum* pesante e centripeto, per un verso, e al catastrofico, per un altro, sia stato un tema a lungo pensato, se transita con modulazioni cangianti nell'arco della produzione calviniana; una decina d'anni dopo, infatti, pur variamente compitato, lo ritroviamo in *L'implosione*, terzo brano, dopo *Contro l'universo* e *Il sosia*, che forma *Il signor Mohole*, composto fra il 22 e il 26 agosto 1983; eccolo inoltre nella cosmicomica omonima, stesa tra il 3 e il 4 settembre dell'anno seguente, indi pubblicata su «la Repubblica» del 13 settembre, infine confluita in *Cosmicomiche vecchie e nuove* (Milano, Garzanti, 1984), quale pezzo di chiusura della seconda parte: *Inseguendo le galassie*. Puntuali rilievi nel merito in RR, II, pp. 1474-1475; RR, III, p. 1347. Un pertinente accenno a dette trasmigrazioni in SILVIO PERRELLA, *I commiati di Calvino. Breve e divagante parabola degli anni Settanta*, «Autografo», VII, n. s., 19, febbraio 1990, pp. 57-73: 64.

densi e sintetici, solleciti appunto nel gettare una luce emblematica sul paesaggio decomposto della propria attività scrittorica:

Scrivere è dispossessarsi non meno che il buttar via, è allontanare da me un mucchio di fogli appallottolati e una pila di fogli scritti fino in fondo, gli uni e gli altri non più miei, deposti, espulsi. (POU, p. 79)

Gli appunti finali che 'non concludono' il saggio / racconto, del resto, quasi a connettere microtesto a macrotesto, sembrano cosparsi letteralmente di 'liquami' che detengono un significato molto aperto. In straordinaria paratassi, si accenna al «tema della purificazione delle scorie», alla «spazzatura come autobiografia» e, specularmene, all'«autobiografia come spazzatura»; ancora, alla «defecazione», al «tema della materialità» e all'«espulsione della memoria» (POU, p. 79). Sono nuclei tematici e semantici, insomma, che accennano a una sorta di casa / corpo che ingurgita, elabora e, senza posa, espelle rifiuti / scrittura nel miraggio di decantarne la materia, restando sgombra e preservata da qualsivoglia scoria di natura sia fisiologica che intellettuale.

Nella dimensione spuria della pattumiera, in quanto 'buco nero' concentrazionario, si deposita, infatti, un avanzo abissale dalle indubitabili valenze infere in grado di esercitare un'oscura attrazione. Colte con acribia, interpellando una serie di immagini icastiche, esse, nel proiettare sullo sfondo l'ombra dell'amico scomparso, appunto Barolini, ricordano via via discese sotterranee, sepolture, cripte, fosse, trapassi, città di Dite, caronti travestiti da spazzini extracomunitari, figure demoniache e angeliche.<sup>1</sup> Nel loro insieme, tali epifenomeni evocano gli spettri di un sottotesto perspicuo: scenario allegorico nel quale l'io che scrive è costretto a riconoscersi, specchiandosi non già sulla lastra di un paterno fertile e fruttuoso bensì sull'icona di un Mercurio psicopompo:

Oppure, quando è verso gli dei inferi che sto calando, verso i recessi tenebrosi dove si gettano i resti della vita, allora è il Mercurio psicopompo che m'accompagna conducendo il carico dei pesi morti alla riva del municipale Acheronte. (POU, p. 76)

Alcuni anni dopo, una mirata recensione stesa l'8 luglio 1981 e apparsa su «la Repubblica» del 28 di quel mese col titolo *Noi, portatori di*

<sup>1</sup> Circa il rapporto che i temi dello ctonio intrattengono con il campo dell'opaco, in particolare in riferimento alla *Poubelle agréée*, cfr. ROBERTO BERTONI, *Int'abrigo int'ubagu. Discorso su alcuni aspetti dell'opera di Italo Calvino*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1993, pp. 180-181.

*chiavi*, dedicata a un piccolo classico dell'antropologia di inizio Novecento, *I riti di passaggio* (1909) di Arnold Van Gennep, è l'occasione per ritornare su alcuni snodi concettuali già affrontati nella *Poubelle* e, insieme, la riprova della lunga tenuta di interessi intellettuali specifici e orientati, i quali guardano con reciprocità a modelli culturali, ideologia e letteratura. Il volume, infatti, riproposto nella «Universale scientifica Boringhieri», posizionando sia la società che le singole esistenze sotto la discriminante del concetto di separazione, nel concepire la cultura come, appunto, «coscienza dei passaggi», va incontro all'interesse di Calvino proprio perché provvede ad eleggere lo spazio intermedio quale cartina di tornasole della modernità:

Cultura è appunto coscienza dei passaggi e della necessità di sottolinearli con i riti che loro corrispondono: il passaggio materiale che collega il dentro col fuori, cioè le porte della casa e della città, le frontiere del territorio; i riti della partenza e del ritorno; i riti d'aggregazione dello straniero al gruppo o alla tribù e i riti di separazione che comprendono la vendetta e la guerra; i riti che accompagnano la gravidanza; il parto, l'ingresso dell'infante nella comunità, circoncisione o battesimo; i riti di pubertà e d'iniziazione [...]; e il complesso rituale delle cerimonie funebri.

A ogni passaggio, o quasi a tutti corrisponde una zona di margine, o marca di confine, fuori dallo spazio e dal tempo, considerata come sacra o come impura, tabù: la soglia, il saluto, la gravidanza, il fidanzamento, il lutto. (SA, II, pp. 2045-2046)

Al recensore, da sempre molto attento al magistero impartito dalle discipline antropologiche, alla ricerca di strumenti euristici finalizzati alla lettura di un presente che vieppiù disattende risposte univoche, rivelandosi restio a qualsivoglia interpretazione 'forte',<sup>1</sup> preme constatare come in una società di massa e a capitalismo avanzato detta «coscienza dei passaggi» sia ormai andata irrimediabilmente perduta. Il dis/orientamento individuale e sociale che la contraddistingue può essere ricondotto, allora, proprio al definitivo tramonto di una cultura che provvedeva ad elaborare i propri riti sugli impre-

<sup>1</sup> Analizza determinati aspetti che connettono interessi antropologici e opzioni fenomenologiche, interpellando anche temi enucleati dal mio discorso, cioè immagini di vuoto, di corporeità e di scrittura, l'intervento di MASSIMO LOLLINI, *Antropologia ed etica della scrittura in Calvino*, «Annali d'italianistica», vol. 15, 1997, pp. 283-331. L'attenzione per la disciplina antropologica, e in particolare per il tema sacrificale, è stato sondato con intrigante curiosità, senza tuttavia approfondire compiutamente il discorso, in MARCO BELPOLITI, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 85-116.

scindibili momenti di passaggio: dal momento che è «caratteristico di oggi che nessuna separazione si configuri più come consacrata da un rituale, anzi, si direbbe che non sopporti più nemmeno le giustificazioni ideologiche». (SA, II, p. 2048)

L'uomo moderno, sorta di carcerato che «gira con un mazzo di chiavi appeso alla cintura come un carceriere» (SA, II, p. 2049), interessato solo alle serrature, cioè al congegno che «assicura il mantenimento materiale del possesso» (SA, II, p. 2049), ha quindi definitivamente smarrito «il significato simbolico della soglia custodita da statue di grifoni o di sfingi o di dragoni alati o altre bestie sacre, come all'entrata delle case degli Egizi, degli Assiro-Babilonesi e ancor oggi dei Cinesi». (SA, II, p. 2049)

Ecco che nell'immagine dello spaziotempo intermedio e dei significati che esso contempla secondo eterogenee accezioni, ricorrono ancora una volta, all'inizio degli anni Ottanta, connesse a una culturologia dello spaziale,<sup>1</sup> alcune sinopie dell'autobiografico. In particolare là dove, appunto appellandosi all'autorità del contributo di Van Gennep, si evocano i riti agricoli connessi al passaggio delle stagioni e al significato ciclico, quindi rigenerante, che poteva loro attribuire l'istanza del padre agricoltore, la cui figura, come si è notato, attraversa a vario titolo sia *La poubelle agréée* che alcuni dei testi presi in esame.

Quei riti ormai obliterati, legati com'erano alle fasi lunari, dialoganti con le rivoluzioni dei pianeti e in relazione con le ricorrenze zodiacali, disponevano infatti della facoltà di promuovere una trama salvifica, di natura sia dialogica che preordinata. In altri termini, essi potevano attivare il sistema complessivo di trapassi che «connette la vicenda umana al cosmo, in un disegno universale caratterizzato dalle linee marcate che lo attraversano» (SA, II, p. 2046): un sistema andato irrimediabilmente smarrito, eppure continuato a interrogare con disperante e loica passione.

<sup>1</sup> La lezione lotmaniana è già espressamente citata, ad esempio, in *La tradizione popolare nelle fiabe* (1973; cfr. SA, II, p. 1618).

COMPOSTO, IN CARATTERE DANTE MONOTYPE,  
IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA DALLA  
ACCADEMIA EDITORIALE<sup>®</sup>, PISA · ROMA

★

*Maggio 2006*  
(CZ2 / FG19)

