



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN
ITALIANISTICA

CICLO XXXIII

COORDINATORE Prof.ssa Manni Paola

*Allegorie in prosa.
Forme dell'allegorismo narrativo
nel secondo Novecento letterario italiano*

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/11

Dottorando

Dott.ssa Caporiccio Elisa

Tutore

Prof.ssa Spignoli Teresa

Coordinatore

Prof.ssa Manni Paola

Anni 2017/2020

INDICE

INTRODUZIONE	VII
 PARTE PRIMA	
I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria	2
<i>I. 1 Cenni preliminari. L'allegoria fra tradizione retorica, semiotica e filosofia del linguaggio</i>	2
<i>I. 2 Verso l'allegoria moderna</i>	15
<i>I. 3 Allegorie «vuote» e derive nichiliste</i>	33
II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento	55
<i>II. 1 «Fine del simbolico, dell'oggetto simbolico».</i>	55
<i>II. 2 Un discorso interno all'opera: la neoavanguardia italiana e il recupero dell'allegoria.</i>	66
<i>II. Orizzonte materialistico e pratica allegorica. Sviluppi inediti del discorso teorico italiano</i>	85
<i>II. Al centro del dibattito. Convegni, riviste e iniziative editoriali</i>	103
<i>II.5 L'allegoria come terreno di scontro</i>	123

PARTE SECONDA

I. I termini del problema e lo <i>status quaestionis</i>	133
II. Sull'allegoria come forma narrativa	155
III. Allegorie in prosa	173
<i>III. 1 Piano del contenuto. Allegorie metanarrative, allegorismo del personaggio e allegorie 'situazionali'</i>	176
<i>III. 2 Piano dell'espressione. Racconti 'per frammenti' e montaggio allegorico</i>	186
<i>III. 3 Il trattamento allegorico dei generi letterari</i>	200

PARTE TERZA

I. Discorsi teologici negativi. Le meta-allegorie di Giorgio Manganelli	211
II. Allegorie situazionali. <i>Dissipatio H. G.</i> di Guido Morselli	229
III. Le allegorie del <i>Pianeta irritabile</i>	251
IV. «Si tratta di un'altra cosa». I gialli allegorici di Malerba	267
IV. Allegorie figurative. <i>Il Giuoco dell'oca</i> di Edoardo Sanguineti	283
VI. Il «decentramento dell'opera». Una lettura di <i>Fughe</i> di Roberto Di Marco	306
BIBLIOGRAFIA	324
INDICE DEI NOMI	341

ALLEGORIE IN PROSA.
FORME DELL'ALLEGORISMO NARRATIVO
NELLA SECONDA METÀ DEL NOVECENTO LETTERARIO ITALIANO

INTRODUZIONE

Nel fondamentale volume sull'*Allegoria del moderno*, pubblicato nel 1990, Romano Luperini mette in luce, con estrema chiarezza, la «capacità dell'età moderna di esprimere se stessa nella forma artistica dell'allegoria»¹. Svincolando il concetto dell'allegoria dalla limitativa definizione di mera figura retorica o ornamento del discorso, Luperini ne rivendica con convinzione lo statuto di forma espressiva e metodo conoscitivo, sulla scorta della lezione di Benjamin:

L'allegoria [...] non è un semplice artificio retorico, ma espressione piena, come lo è il linguaggio, anzi; come lo è la scrittura².

¹ R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica della modernità e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 3.

² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, in Id., *Opere complete II. Scritti 1923-1927*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2001, p. 230. Si muove nella stessa direzione anche Marco Rustioni, nel tentativo di mostrare come l'allegoria non si riduca a mera tecnica, avendo rappresentato piuttosto «un modello euristico e interpretativo in grado di fornire, in alcune epoche e per taluni movimenti artistici (penso al Medioevo e all'età del Barocco) l'asse concettuale e creativo di riferimento; quello, per intenderci, su cui è apparso possibile stabilire la relazione tra individuo e mondo» (M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, Pisa, Pacini, 2016, p. 9).

La ricerca condotta nel corso di questo lavoro trova, in tale assunto, il suo basilare presupposto teorico e necessario punto di partenza. Il presente studio, infatti, intende soffermarsi sulle modalità e sulle ragioni profonde per cui numerose opere narrative del secondo Novecento italiano – ascrivibili, come vedremo, alla linea di una ‘letteratura di ricerca’ – ricorrono all’allegoria come specifico modo d’espressione, in cui le tensioni e le contraddizioni del testo trovano un punto d’incontro, un minimo comun denominatore, che le comprende e le orienta.

Si evidenzia, sin da subito, la prima specificazione e delimitazione “di campo” dell’indagine che qui si è voluto proporre, compiutamente racchiusa nel sintagma con cui si apre il titolo del lavoro. *Allegorie in prosa*, dunque: le ricerche svolte confluiscono, infatti, nel tentativo di esaminare la presenza di un’istanza allegorica *nelle* strutture in prosa. Il punto focale del nostro studio e suo principale centro d’interesse, pertanto, è quello di portare a termine una teorizzazione dei rapporti esistenti tra la forma prosastica e l’adesione a una poetica di tipo fortemente allegorico, limitando il raggio d’analisi a determinate tendenze che si affermano nel panorama del secondo Novecento italiano, all’interno di una *koiné* a forte impronta sperimentale.

A dimostrazione dell’interesse teorico di tale questione, è sufficiente interrogarsi singolarmente sui due poli chiamati in causa: l’allegoria, da un lato, e la scrittura in prosa (narrativa e non) dall’altro. L’accostamento tra questi concetti e i rispettivi campi semantici, infatti, non è di natura immediata né tanto meno pacifica, e sollecita, al contrario, una meditata serie di riflessioni sullo statuto allegorico dell’opera narrativa, posto in relazione ai suoi contenuti e alle sue strategie testuali, al genere o ai generi cui essa appartiene e all’intenzionalità che ne guida e governa la composizione.

Come è stato osservato in più occasioni da Francesco Muzzioli, allegoria e narrazione sembrano porsi, a prima vista, come «forme guidate da opposti principi»³. Il modo di ricezione del romanzo ad oggi maggiormente diffuso, infatti, è quello tipico della *fiction*, in cui l’orizzonte di attesa del lettore è modulato sul «come se», sul principio della verosimiglianza, fondandosi in maniera pressoché esclusiva sull’immedesimazione con i personaggi e con il piano delle vicende dell’opera. Per contro, l’adozione di un procedimento allegorico infrange il principio dell’equivalenza tra mondo reale e mondo fittizio, piegando eventi, protagonisti e linguaggi dell’opera a dire *altro* da sé, uscendo al di fuori dai canoni di una significazione immediata – in ottemperanza allo stesso etimo del termine «allegoria»,

³ F. Muzzioli, *L’allegoria*, Roma, Lithos, 2016, p. 259.

che contiene in sé l'imprescindibile rimando ad un'*alteritas*, a qualcosa fuori dal testo. La presenza di un sovrasenso allegorico, quindi, invalida dalle fondamenta il processo dell'immedesimazione: «nell'allegoria non è possibile alcuna identificazione», se non quella con le intenzioni dell'«allegorista»⁴.

L'insinuarsi, secondo differenti livelli e molteplici modalità, d'istanze e procedimenti allegorici all'interno della scrittura in prosa genera dunque delle rilevanti questioni teoriche, che possono essere racchiuse nel duplice interrogativo avanzato da Francesco Muzzioli:

Il problema che si apre è il rapporto tra allegoria e narrazione. [...] Esiste un'allegoria *del* romanzo, o quanto meno *nel* romanzo? E se sì, *quale* allegoria nel romanzo?⁵

Il quesito posto dal critico romano, il cui senso verrà approfondito e debitamente chiarito nel corso di questo lavoro, racchiude i termini della questione all'interno di due distinti ma complementari interrogativi, volgendosi dapprima a sondare la possibilità di un'effettiva presenza dell'allegoria nelle scritture romanzesche, e secondariamente a indagare le differenti tipologie e combinazioni testuali che possono di volta in volta crearsi. Rappresentando un problema aperto e di non agevole risoluzione, il rapporto tra allegoria e strutture in prosa costituisce quindi un oggetto critico di sicuro interesse, un cui attento esame può tradursi in un'apertura innovativa sul piano della comprensione e dell'interpretazione testuale. Negli ambiti delle scritture sperimentali e del romanzo della neoavanguardia, infatti, si assiste a un frequente e stimolante innestarsi del procedimento allegorico sui moduli della narrazione in prosa. Nasce di qui l'esigenza d'indagare e le varie e complesse dinamiche che regolano una simile relazione: come la scrittura in prosa possa farsi veicolo di sensi che fuoriescono dal piano di una significazione immediata, superando il confine tra testo e contesto, e quali caratteristiche, non solo contenutistiche ma anche e soprattutto di ordine formale e strutturale, rendano un'opera maggiormente disponibile a una risemantizzazione allegorica, sono le principali questioni attorno alle quali ruota il nostro studio.

Come si diceva poco sopra, la presente ricerca non è volta, dunque, a fornire una nozione 'astratta' e universalmente valida di allegoria; al contrario, essa intende indagare una

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*; i corsivi sono dell'autore.

declinazione *storicamente e culturalmente* determinata di tale forma espressiva. L'impulso primario che muove e giustifica il nostro lavoro nasce, infatti, dalla constatazione di un'insistita presenza della 'funzione allegorica' all'interno di un ben preciso periodo della storia letteraria novecentesca. Occorre, pertanto, delineare con chiarezza l'arco cronologico e gli ambiti specifici verso cui si rivolge l'analisi, teorica e testuale, condotta nelle diverse sezioni di questa tesi.

Le scritture in prosa oggetto della nostra attenzione s'inseriscono all'interno di una *koiné* espressiva caratterizzata, come vedremo, da una serie di aspetti formali e principi compositivi comuni, e, specialmente, da una medesima postura intellettuale che orienta e direziona l'organismo narrativo. Composti a partire dagli anni Sessanta del Novecento, i testi narrativi considerati afferiscono principalmente agli ambiti dello sperimentalismo e della neoavanguardia italiana. Ai fini del presente studio, tuttavia, si è deciso di adottare una nozione dotata di maggiore flessibilità e inclusività, quale quella, suggerita da Francesco Muzzioli, di «letteratura di ricerca»⁶. Quest'ultima rappresenta, infatti, una 'categoria aperta', capace di affrancarsi abilmente dalle limitazioni di definizioni più stringenti come quella di «neoavanguardia», nonché dall'«esclusività dei collettivi ufficialmente coperti da sigla»⁷. Entro una simile formula è infatti possibile ricomprendere «non soltanto gli «eretici»», ma anche le prove letterarie di quei «singoli non iscritti a nessun movimento», quei «solitari sperimentatori tuttavia irrinunciabili»⁸, che rischierebbero altrimenti di rimanere in ombra o di essere tralasciati dal discorso critico. È ad esempio il caso, tra gli autori oggetto del presente studio, della figura atipica ed estremamente singolare di Guido Morselli, la cui produzione narrativa contravviene allo statuto normativo del genere romanzesco per tentare delle strade dotate di forte originalità; oppure si pensi, anche, ai testi maggiormente sperimentali di Paolo Volponi, da *Corporale* a *Il pianeta irritabile* fino a *Le mosche del capitale*. Consentendo dunque d'ampliare la portata del discorso critico, tale proposta di classificazione riesce ad attribuire il giusto rilievo a quegli esperimenti narrativi a prima vista isolati, ma che s'inseriscono nel solco di un comune lavoro di 'ricerca' sulle forme e sui linguaggi testuali, connotato in senso fortemente oppositivo.

Nozione «meno pretenziosa» e dai contorni maggiormente sfumati, quindi, eppure «sempre dotata di contrapposizione»: «ricerca contro mancanza di ricerca, contro l'abitudine, il senso comune», ci ricorda Muzzioli, sottolineando anche il fondo «scientifico»

⁶ Si veda F. Muzzioli, *Piccolo dizionario dell'alternativa letteraria*, Milano, ABEditore, 2014, p. 39.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

del termine, proveniente «da quel “laboratorio” che in letteratura significa interscambio intellettuale contrapposto all’idea squisitamente emotiva e individuale»⁹. Tale definizione fa perno, dunque, su una condivisa concezione antagonistica del fatto letterario e sul tentativo di una coraggiosa operazione di rinnovamento dei canoni comunemente accettati. Si rilegga, a tal proposito, un passaggio del saggio di Muzzioli sugli *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*:

Una *letteratura di ricerca* o sperimentale comincia innanzitutto col mettere in dubbio e rendere problematico il suo stesso statuto e ruolo sociale. La complicazione, quindi, non deriva da un gusto perverso per la difficoltà, ma piuttosto da *una esigenza di ripensamento radicale di ogni elemento del testo*. Niente deve essere lasciato all’assopimento dell’abitudine. Gli aspetti e i livelli testuali entrano tutti in attività, e la riflessione progettante ne elabora i rapporti in base ad *idee strettamente connesse al fare*¹⁰.

L’indicazione di una ‘letteratura di ricerca’, pertanto, offre la possibilità di rendere conto di una molteplicità di esperienze, che si raccolgono intorno a una comune volontà di ridisegnare le prerogative della letteratura, rilanciando il suo mandato sociale e le sue possibilità di effettiva incidenza sul reale. Ciò che appare dirimente, in ultima analisi, è la funzione antagonista di cui è investito il momento artistico. Una simile visione del compito dell’arte conduce, necessariamente, a una netta divaricazione tra la «letteratura d’intrattenimento» e la «letteratura di ricerca e di conoscenza»¹¹, come già dichiarava Alfredo Giuliani nel 1963, sottolineando per altro il fondamentale valore noetico connaturato a una simile tendenza narrativa. Obiettivo primario di quest’area sperimentale è dunque quello di tracciare una linea *alternativa* della letteratura, in grado di allontanarsi provocatoriamente dai programmi precostituiti e dagli orizzonti d’attesa dominanti; in aperta polemica con le leggi dell’*establishment* vigente¹², la narrativa ‘di ricerca’ contesta e

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ F. Muzzioli, *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Manni Editori, 1990, p. 45; il corsivo è mio.

¹¹ A. Giuliani, *Dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo '63 a Palermo*, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002, p. 782.

¹² Sempre Muzzioli, nel tentativo di «ragionare in modo non pregiudicato sulla nozione di avanguardia» e cercando pertanto di «strapparla al mito del Nuovo in cui viene di solito incasellata e ridotta», sottolinea come l’elemento distintivo di tale stagione letteraria non consista nella ricerca inesausta della novità, quanto piuttosto

scardina dall'interno le forme tradizionali dell'espressione artistica, ribaltando i convenzionali paradigmi di rappresentabilità del reale.

Ad apparire inservibili sono, in particolare, le categorie del naturalismo e della mimesi, riflesso e portato di un sistema di valori ormai tramontato. «Il romanzo sperimentale», osserva acutamente Angelo Guglielmi, nasce infatti «nel momento in cui lo scrittore si rende conto [...] di non riuscire più ad avere un rapporto con le cose, con la realtà, utilizzando i vecchi schemi interpretativi»; di conseguenza, l'autore è costretto ad abbandonare «quegli schemi ormai logori» e a ricercare nuove modalità per esprimere le contraddizioni e le aporie della società contemporanea, adottando soluzione «di rottura», «la cui messa in atto gli permette di recuperare una nozione “liberata” di realtà, cioè de recuperare le cose al di fuori dei falsi valori in cui si mascherano»¹³. L'area narrativa qui considerata, pertanto, si raccoglie intorno a un'«acuta consapevolezza del fatto che non è più possibile rappresentare, se non attraverso la crisi della rappresentazione stessa»; in questa presa di coscienza risiede, precisamente, «lo stigma della modernità radicale»¹⁴.

L'opzione di fondo, che tiene insieme la diversità e la molteplicità delle singole realizzazioni testuali, riguarda dunque «il rifiuto del naturalismo, da cui discendono le qualità allegoriche del nuovo romanzo»¹⁵. L'ambito narrativo indicato trova infatti nel frequente e continuato ricorso all'allegoria un fondamentale strumento di espressione e distinzione, il mezzo privilegiato attraverso cui attuare una corrosiva e indiretta critica della società contemporanea.

Come afferma Romano Luperini nel menzionato saggio su *L'allegoria del moderno*, d'altronde, l'istanza allegorica si pone e agisce come «un momento di autocoscienza dell'arte nell'età moderna e, insieme, uno strumento di [...] demistificazione critica»¹⁶. Autocoscienza e demistificazione critica: sono questi, a ben vedere, gli assi portanti dell'operazione condotta dagli autori che si schierano a favore dell'ipotesi di una 'letteratura di ricerca'. Le loro opere, preso atto delle contraddizioni e lacerazioni della 'modernità radicale', si presentano conseguentemente come delle «configurazioni deraglianti», che minano dall'interno le convenzioni dello statuto romanzesco, rifiutando di porsi come mera

nell'«estraneità al dominio culturale vigente», cui si associa un complementare «progetto di riscrivere su basi alternative» il campo artistico (F. Muzzioli, *Gruppo '63. Istruzioni per l'uso*, Roma, Odradek, 2013, pp. 7-11).

¹³ A. Guglielmi, *Dibattito*, in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, a cura di N. Balestrini, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 91.

¹⁴ F. Muzzioli, *Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., p. 196.

¹⁵ U. Perolino, *Antiromanzi degli anni Sessanta*, Prefazione a M. Borelli, *Prose dal dissenso. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013, p. 9.

¹⁶ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 98.

restituzione mimetica del mondo esterno. Ad essere messi in discussione, in ultima analisi, sono i presupposti di «un rapporto “naturale” tra l’uomo e la percezione e il racconto di sé, in una tensione continua allo straniamento»¹⁷. Il fondamentale «gradiente critico» degli antiromanzi oggetto della nostra analisi risiede, per l’appunto, nella loro «intrinseca capacità» di «rovesciare le certezze» e le aspettative, demitizzando «il panorama illusionistico della realtà»¹⁸.

Questa basilare disposizione artistica è rinvenibile al fondo di numerosi testi prodotti a partire dagli anni Sessanta del Novecento, che segnano una significativa ripresa delle istanze antagoniste della letteratura. Il *corpus* su cui si focalizza il nostro studio, come si diceva, abbraccia una molteplicità di opere, ciascuna caratterizzata dalle proprie ineludibili specificità, eppure accomunata da un’affine postura intellettuale e da una medesima intenzionalità, che guida e giustifica le scelte autoriali e le singole strategie di volta in volta attuate. Gli antiromanzi ascrivibili all’area della ‘letteratura di ricerca’ non offrono un’immagineedulcorata, né tantomeno una rappresentazione acritica della società contemporanea; al contrario, nelle loro strutture deflagrate e nella loro prosa continuamente franta, dominata dal principio dell’interruzione, esibiscono manifestamente i conflitti e le tensioni della realtà. Estremamente significativa appare, dunque, la diffusione della tecnica compositiva «a *frames*», che opera per accostamento e assemblaggio di frammenti del linguaggio, riorganizzando entro impreviste e inusuali configurazioni di senso reperti di un materiale verbale preesistente, strappato dal proprio contesto d’origine. Su tale principio compositivo si sofferma, non a caso, Edoardo Sanguineti nel suo ben noto intervento sul *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, portando, tra le varie esemplificazioni possibili, anche un capitolo del proprio *Capriccio italiano* (1963). In misura ancora maggiore, il secondo romanzo sanguinetiano, *Il Giuoco dell’Oca*, pubblicato nel ’67, è costruito a partire da un uso insistito della pratica citazionale e del complementare procedimento del ‘montaggio’ di brevi sequenze narrative, «enigmatiche istantanee cui è naturalmente sottratta la compiutezza di senso»¹⁹. Al principio compositivo del ‘montaggio allegorico’ sarà dunque dedicata, nello svolgimento del nostro discorso, una particolare attenzione critica. Questa tecnica ha infatti conosciuto nella seconda metà del ventesimo secolo una significativa diffusione, che si accompagna a una crescente consapevolezza della

¹⁷ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 31.

¹⁸ Ivi, p. 22.

¹⁹ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 102.

valenza semantica implicita nell'uso di tale procedimento. La disarticolazione che contraddistingue un numero rilevante di testi prodotti negli ambiti presi in esame – si pensi, anche, a *Centuria* di Giorgio Manganelli, a *Partita* di Antonio Porta o al *Tristano* di Balestrini – ricorre al criterio del montaggio di parti e segmenti isolati per produrre «una nuova realtà semiotica composta per fratture insanabili e scissioni del percorso»²⁰, in cui il senso è rappreso negli «interstizi delle dislocazioni e delle divaricazioni discorsive»²¹. Risulta evidente, a questo punto, lo stretto parallelismo che s'instaura tra la pratica del montaggio e la logica allegorica. Come prescrive la lezione benjaminiana, l'allegoria non risana le fratture, ma le espone in tutta la loro immedicabile profondità; fedeli a una simile logica, i testi in questione depositano nel dissesto delle proprie forme il segno della loro sostanziale *storicità*. È lo stesso «modo di formare», pertanto, che «addita» la crisi di valori della società coeva, attraverso «strategie sì indirette»²², ma sempre storicamente e culturalmente motivate e determinate, come sottolinea Massimiliano Borelli. La stessa pratica del montaggio si eleva a metodo conoscitivo: dal modo in cui l'autore dispone e assembla i suoi materiali linguistici, infatti, si può riconoscere «la postura ideologica-comunicativa» da cui parla, e si può ricostruire «il punto di vista interno all'opera, e l'intenzione rappresentativa»²³.

Un'analisi imperniata sulle fondamentali proprietà allegoriche della scrittura 'di ricerca' consente, quindi, di comprendere pienamente le ragioni di fondo della composizione di simili testi, chiarendo «il senso *produttivo*»²⁴ dell'operazione di sperimentazione e rinnovamento da essi portata avanti. L'ottica da noi adottata cercherà di evidenziare, pertanto, la portata contestativa e la funzione di critica destabilizzante dello stato di cose vigente sottese a tale operazione artistica. Le opere in prosa appartenenti a questa determinata area della letteratura novecentesca rispondono, infatti, a un'estetica di tipo materialistico, che conduce il testo a sconfinare costantemente verso l'ambito extraletterario, verso il contesto sociale e politico, secondo quel rimando allotrio che costituisce l'essenza stessa dell'istanza allegorica.

Un simile impulso allegorico, che anima numerosi testi della 'letteratura di ricerca', apparendo quasi il comun denominatore della loro scrittura, si declina secondo delle

²⁰ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 154.

²¹ Ivi, pp. 154-155.

²² Ivi, p. 37.

²³ Ivi, p. 152.

²⁴ Ivi, p. 23.

modalità inedite e peculiari, che si discostano nettamente dal funzionamento ‘classico’ dell’allegoria. Come si mostrerà nel corso del lavoro, le ‘allegorie in prosa’ prodotte entro l’ambito qui considerato investono pienamente le strutture testuali, problematizzano il livello della diegesi e si riflettono nel polemico distanziamento dell’opera dai canoni rappresentativi vigenti. L’operazione di rinnovamento dello statuto narrativo investe sia il piano dei ‘contenuti’ testuali, sia quello delle ‘forme’, portando a una dialettica riformulazione del rapporto tra questi due livelli – evitando, in tal modo, il rischio di scivolare in un vuoto formalismo così come in un piatto contenutismo. Nel capitolo che rappresenta il punto focale di questo studio, intitolato anch’esso *Allegorie in prosa*, vengono pertanto individuate ed esaminate alcune specifiche modalità di funzionamento dell’allegoria nell’ambito della ‘letteratura di ricerca’. I rilievi critici condotti in tale sede sono sostenuti da un costante riferimento e commento ai testi in prosa; è dall’esame delle loro caratteristiche che scaturisce, appunto, il quadro teorico approntato nel corso del capitolo.

L’approccio adottato in questo lavoro, infatti, mira a coniugare il momento della teoria a quello della prassi creativa, presupponendo un rapporto di reciproca implicazione e compenetrazione tra i due piani. Si è seguito, dunque, il principio di perfetta circolarità proprio della stessa logica allegoria, per cui «la teoria parte dalla cosa letteraria e ad essa immancabilmente ritorna»²⁵. Detto altrimenti, i caratteri devianti e la deformazione dei testi della ‘letteratura di ricerca’ sollecitano e stimolano l’esigenza di un discorso critico, che sappia proficuamente avvalersi dell’ampia teorizzazione esistente sull’allegoria moderna.

La presenza di queste due fondamentali direttrici, una critico-teorica e l’altra rivolta al momento della produzione e costruzione testuale, sempre portate avanti in maniera parallela e interdipendente, si riflette chiaramente nell’impostazione del lavoro e nella sua articolazione interna. Lo studio, infatti, si presenta anzi tutto suddiviso in tre sezioni principali, in dialogo l’una con l’altra. La *Parte Prima*, con cui si apre il lavoro, è caratterizzata da un’ottica più squisitamente teorica ed è volta a fornire una preliminare e necessaria riflessione sullo statuto dell’allegoria. In ragione dell’arco cronologico preso in esame, la nostra attenzione si è focalizzata volutamente su una nozione e su una pratica *moderna* dell’allegoria, muovendosi all’interno di un sistema di coordinate che presenta

²⁵ Si veda la dichiarazione metodologica ospitata all’interno del citato volume *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia* (p. 19): «si segue il procedimento circolare dell’allegoria per cui la teoria parte dalla cosa letteraria e ad essa immancabilmente ritorna».

delle significative differenze rispetto alle più tradizionali caratteristiche dell'allegoria *classica*. Al fine di indicare i tratti distintivi di una forma espressiva strettamente congiunta, come abbiamo visto, all'affermarsi della modernità, è stata approfondita l'opposizione tra i concetti di simbolo e di allegoria, che si sviluppa e radicalizza a partire dall'estetica romantico-idealista. All'interno di un simile percorso, chiaramente, assume un ruolo centrale la lezione di Walter Benjamin, che apre la strada a quella fondamentale rivalutazione dell'espressione allegorica avvenuta nel corso del Novecento. La rilettura dell'allegoria proposta dal critico berlinese, in particolare, evidenzia una determinata serie di caratteristiche – quali la natura concretamente storica, il rimando all'altro alla sfera socio-economica, l'irrisolta tensione dialettica tra «convenzione» ed «espressione» – destinate a ritrovarsi nelle opere di quegli autori che, muovendosi entro una narrativa 'di ricerca', continueranno a esprimere le potenzialità antagoniste e demistificanti implicite in tale strumento. Restando fedele a una prospettiva che privilegia il momento della produzione teorica, il secondo capitolo della *Parte Prima* restringe invece il campo d'analisi, focalizzandosi sulla ricca riflessione intorno all'allegoria, e sull'annesso dibattito, sviluppatosi in seno alla critica italiana. Seguendo un ordine cronologico, il discorso ripercorre i principali snodi e le fasi più significative di tale elaborazione, cercando di mettere in luce le specificità e gli sviluppi inediti della teorizzazione italiana in merito all'allegoria. L'obiettivo, dunque, è quello di osservare e valutare il vicendevole emergere, ora implicito ora esplicito, della funzione allegorica all'interno della critica e della pratica letteraria italiana. Tra questi due ambiti si registra, a ben vedere, una certa sfasatura cronologica. Di fatto, relativamente al clima neoavanguardistico degli anni Sessanta è possibile parlare di un recupero dell'allegoria principalmente nei termini di un discorso tutto *interno* all'opera, ancora praticato in forma implicita e non affiancato, se non nel caso isolato di Sanguineti, da una chiara e matura riflessione teorica. Sarà soltanto a partire dagli anni Ottanta che la questione dell'allegoria tornerà prepotentemente in superficie, facendosi esplicita e dichiarata, e conquistando, insieme a un diretto riferimento al magistero benjaminiano, una sorprendente centralità all'interno della critica italiana. In questa fase particolarmente fertile e accesa del dibattito italiano s'inseriscono le esperienze di alcuni gruppi di lavoro e collettivi – tra cui quello romano dei Quaderni di Critica – tesi a rilanciare la vitalità di una scrittura di tipo materialistico e allegorico. Pertanto, mentre nell'esperienza degli anni Sessanta e Settanta la riproposizione dello strumento allegorico era stata più *praticata* che non *teorizzata*, nelle discussioni e negli interventi prodotti nei decenni successivi l'allegoria diviene oggetto di notevole approfondimento teorico, continuando a

rappresentare un elemento ricorrente anche all'interno del programma delle 'Tesi di Lecce' e nel processo che conduce alla formazione del Gruppo '93.

La *Parte seconda* del nostro studio svolge invece una necessaria funzione di 'cerniera', segnando il passaggio da un'ottica focalizzata sul momento critico-teorico a una prospettiva rivolta alla realizzazione e costruzione del testo. Si isola, in questa sezione, il principale *focus* del lavoro, coincidente, come si è detto, con un esame della relazione che intercorre tra l'allegoria e le strutture in prosa. A tal fine, si è scelto di suddividere questa parte centrale della ricerca in tre distinti capitoli. Il primo è dedicato a illustrare i termini del problema e a offrire un quadro dei principali studi esistenti, mostrando in tal modo le diverse prospettive da cui è stata affrontata tale questione; il secondo, invece, si sofferma sulla concezione dell'allegoria come 'forma narrativa', ossia come principio capace di *orientare* e guidare i molteplici aspetti strutturali di un testo in prosa. Il terzo capitolo, infine, si volge maggiormente verso la sfera della *prassi* creativa, presentando, come si è detto, una serie di modalità di allegorismo narrativo che appaiono rappresentative e caratterizzanti di una ben precisa area della letteratura italiana novecentesca. Entro questa proposta teorica trovano spazio dei meccanismi allegorici che investono principalmente il piano dei contenuti – allegoria tematica e/o metanarrativa, allegorismo del personaggio e allegoria 'situazionale' – e altre forme che agiscono più direttamente sui principi compositivi e sulla veste strutturale dell'opera – vengono approfonditi, in quest'ultimo caso, l'andamento del racconto 'per frammenti' e la tecnica del montaggio allegorico sopra menzionati. Si indaga, infine, anche il posizionamento dell'opera narrativa all'interno del sistema dei generi letterari, riflettendo su un possibile riuso in direzione allegorica dei modelli e degli stilemi della tradizione.

L'elaborazione di questa "griglia" teorica, come si accennava, svolge la funzione di preliminarare e generale inquadramento alle singole analisi testuali che vengono condotte nella *Parte Terza* del lavoro. In quest'ultima sezione si snoda un percorso di letture critiche, che si soffermano in maniera puntuale su una serie di testi ritenuti particolarmente esemplificativi di una o più modalità di allegorismo narrativo. Si attraversa, così, la produzione narrativa di Giorgio Manganelli (*Centuria, Encomio del tiranno*), Guido Morselli (*Dissipatio H. G.*), Paolo Volponi (*Il pianeta irritabile*), Luigi Malerba (*Il serpente e Salto mortale*), Edoardo Sanguineti (*Il Giuoco dell'oca*) e Roberto Di Marco (*Fughe*). Le diverse letture che compongono questa conclusiva ripartizione della tesi si propongono di mostrare, caso per caso, le ragioni per cui tali autori ricorrono all'allegoria come privilegiata forma espressiva; ragioni che mostrano sempre di avere, pur nella singolarità delle varie declinazioni, un preciso fondamento storico e sociale. Senza di esso, d'altra parte,

risulterebbe pressoché impossibile comprendere il senso stesso di una ‘letteratura di ricerca’: «nella nostra epoca», osserva lucidamente Muzzioli, «è ormai chiaro che lo squilibrio e la contraddizione stanno già in partenza, all’origine della produzione del testo; e la stessa esigenza della ricerca non si potrebbe spiegare senza uno stato di *dissonanza* nella lingua e nella società»²⁶.

*

L’interesse e la curiosità verso l’argomento di questa ricerca risalgono alle lezioni, tra i banchi della Sapienza, del corso di Critica letteraria tenuto dal professor Francesco Muzzioli, e ai successivi scambi di idee avvenuti durante la stesura del lavoro di tesi magistrale; a lui, e alla sua instancabile attività di critico letterario a tutto campo, va un primo e sentito ringraziamento. Per i sempre preziosi confronti e l’attento lavoro di guida durante l’intero percorso di elaborazione e scrittura della tesi, ringrazio sinceramente la prof.ssa Teresa Spignoli, fonte di stimoli e insegnamenti; il supporto e la partecipe attenzione che ha dedicato alla ricerca, in tutte le sue fasi, hanno rappresentato, nel corso di questi tre anni, un punto fermo. Desidero inoltre ringraziare, per gli utili consigli e le occasioni di scambio, la dottoressa Giovanna Lo Monaco e il professor Federico Fastelli.

Per le pazienti riletture, i confronti e la vicinanza in questo percorso, ringrazio tutti i miei compagni del XXXIII e XXXIV ciclo del corso di dottorato in Filologia, linguistica e letteratura italiana dell’università di Firenze; per la fiducia costante e lo stimolo a dare sempre di più, la mia famiglia.

²⁶ F. Muzzioli, cit., p. 48.

PARTE PRIMA

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

I.1 Cenni preliminari: l'allegoria fra tradizione retorica, semiotica e filosofia del linguaggio.

Prima di addentrarsi nella trattazione degli aspetti individuati come oggetto di studio della presente ricerca, si ritiene opportuno offrire una se pur breve ricapitolazione delle principali definizioni dell'allegoria che sono state elaborate negli ambiti della retorica, della semiotica e della filosofia del linguaggio. Sebbene in questo lavoro non si affronti l'allegoria come forma retorica e ci si muova al di fuori dei campi appena elencati, risulta tuttavia utile una preliminare introduzione che ripercorra e chiarisca, secondo un punto di vista teorico e storico, gli usi che di tale nozione si sono succeduti.

Il termine specialistico ἀλληγορία, a ben vedere, affonda le sue radici non solo nel terreno della retorica ma anche in quello della filosofia classica, configurandosi come «l'esito di una più ampia stratificazione semantica»¹ di quanto possa trasparire dalle successive definizioni

¹ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, Pisa, Pacini Editore, 2016, p. 11; Rustioni sottolinea poco oltre come la «genesi filosofica» del termine mantenga, «al di là dei nomi adottati in ambito latino, una sua persistenza nel linguaggio tecnico della retorica» (*ibidem*). Si veda anche G. Caprettini, *Strutture dei testi*

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

dei retori e dei grammatici latini. Il vocabolo greco ἀλληγορία, composto di ἄλλον, «altro», e del verbo ἀγορεύω, indicante l'azione del «dire», del «parlare» in pubblico², si afferma infatti progressivamente sul preesistente ὑπόνοια, formato invece dal prefisso ὑπό-, «sotto», e dal verbo νοεῖν, «conoscere, sapere». Entrambi i termini designavano «forme di conoscenza indiretta»: la ὑπόνοια, in particolare, corrispondeva «all'operazione del congetturare (la *suspicio* latina)», per cui, «a partire da un dato concreto presente alla percezione, si trattava di inferire l'idea o l'insegnamento teorico che in essa si celava»³. Come illustrato dettagliatamente da F. Montanari, che a tale mutamento terminologico ha dedicato un accurato saggio, «il periodo di incubazione e affermazione del nuovo termine a spese dell'antico *hyponoia*» va fatto coincidere, se pur con qualche cautela, con «l'età alessandrina e probabilmente con l'arco dei secoli III-II a.C.»⁴, grazie alle attestazioni rinvenibili rispettivamente in un autore greco, Filodemo, e in uno latino, Cicerone⁵; bisogna attendere il I secolo d.C., tuttavia, affinché il vocabolo «allegoria» possa considerarsi come «già del tutto affermato», e ὑπόνοια, per contro, appaia ormai come voce «arcaica e desueta», secondo la preziosa testimonianza restituitaci da Plutarco:

Un passo del *De audiendis poetis* (cap. 4, 19) di Plutarco [...] dà notizia esplicita dell'avvenuto cambiamento terminologico: «In Omero questo tipo di insegnamento è inespreso, ma egli offre l'opportunità di utili riflessioni riguardo ai miti maggiormente criticati: facendo violenza a tali miti con quelle che un tempo si chiamavano *hyponoiai* e ora si chiamano *allegorai*»⁶.

e modelli della cultura: su allegoria e simbolo, Torino, Giappichelli, 1997, p. 13: «Le due fonti principali della tradizione dell'allegoria – e dell'allegoresi, cioè del metodo critico di interpretazione dei testi – sono da ricercare, per quanto riguarda la cultura occidentale, nella filosofia e retorica greche e nell'esegesi scritturale giudaico-cristiana con la prevalenza, secondo alcuni studiosi, della tradizione latino-cristiana [...].»

² Altri studiosi propendono per un'etimologia leggermente differente, secondo cui il termine deriverebbe dall'unione del verbo ἀγορεύω con l'avverbio ἄλλῃ, «altrimenti» (etimologia seguita, ad esempio, da Bice Mortara Garavelli nel suo *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2010, p. 260).

³ G. P. Caprettini, *Strutture dei testi e modelli della cultura: su allegoria e simbolo*, cit., p. 7. La ὑπόνοια «assunse particolare valore», nota Caprettini, «nell'interpretazione dei miti, della poesia, dei racconti religiosi», portandone alla luce «i significati nascosti [...] di ordine fisico o teologico, morale o storico» (*ibidem*).

⁴ F. Montanari, *Hyponoia e allegoria: piccole considerazioni preliminari*, in *Studi offerti ad A. M. Quartiroli e Domenico Magnino*, New Press, Pavia, 1987, p. 14.

⁵ Ivi, pp. 13-14. Montanari individua e riporta tre occorrenze del termine «allegoria» nel IV libro della *Retorica* di Filodemo, e almeno due occorrenze negli scritti ciceroniani (Lettera ad Att. 2, 20, 3; *Orator* XXVII, 94).

⁶ Ivi, pp. 12-13.

Interessante, soprattutto, è notare le differenze semantiche tra i due vocaboli concorrenti. Se, come si è detto, entrambi alludono a una duplicità di livelli di significazione, il più recente termine «allegoria» si differenzia per l'esplicito, diretto riferimento alla sfera del «dire» e all'«impiego del mezzo della parola» contenuto nel verbo ἀγορεύω, che ci riporta naturalmente «nel dominio dell'arte della parola, la retorica»⁷. La «maggiore specializzazione» del lemma «allegoria» rispetto «all'area semantica più vasta coperta dalla voce *hyponoia*», nota sempre Montanari, si spiega proprio in ragione del suo crescente impiego in ambito retorico e grammaticale:

L'attestarsi di un uso precisamente tecnico e di una definizione propria del concetto sembra focalizzato (senza naturalmente negare il peso e l'apporto del pensiero e degli scritti filosofici) in un ambito grammaticale e retorico, la cui crescita e il cui consolidarsi nell'arco dell'età ellenistica [...] è un dato di fatto ben noto nella sua portata per il mondo greco-romano⁸.

In ambito latino, invece, l'allegoria fu comunemente detta *inversio*, «scambio»⁹; la definizione canonica è quella formulata da Quintiliano all'interno dell'*Institutio Oratoria* (passi VIII, 6, 44; IX, 1, 5 e 2, 46, e 2, 92), secondo cui l'allegoria consiste nell'affermare una cosa tramite le parole, e indicarne un'altra attraverso il senso sottinteso: «Allegoria, quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium»¹⁰. L'allegoria si configura, secondo il retore latino, come una «serie ininterrotta di metafore» («continuatis translationibus»¹¹), e può essere intesa alla stregua di una «metafora prolungata» («continua metaphora»¹², si legge nel testo latino). Sulla scorta della lezione di Quintiliano, dunque, l'allegoria viene generalmente assimilata alla metafora, «congiunta a questa figura da fenomeni di ampliamento e di derivazione»¹³, secondo una visione che si rivela tuttavia essere fortemente riduttiva: non solo, come si è avuto modo di vedere, in virtù del sostrato filosofico presente nella nozione dell'allegoria, ma più in generale perché, come sottolinea Marco Rustioni, «insistere su tale interdipendenza con il campo della metafora va a scapito dell'effettiva comprensione del meccanismo

⁷ Ivi, p. 15.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Si fa riferimento sempre a B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., nello specifico pp. 260-264.

¹⁰ Quintiliano, *Instit. orat.*, VIII, 6, 44.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, IX, 2, 46.

¹³ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 10.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

allegorico»¹⁴. L'appiattimento di una figura sull'altra si spiega anche in ragione del fatto che le definizioni classiche di questi due tropi erano per lo più circolari e tautologiche, «non specifiche e non applicabili esclusivamente al fatto designato»¹⁵. Il problema della genericità e onnicomprensività della definizione dell'allegoria viene discusso da Gian Carlo Alessio all'interno di uno studio volto ad analizzare le principali formulazioni che di tale nozione erano riportate nei trattati di grammatica e di retorica compresi fra il IX secolo e gli inizi del XIV, a partire dall'*Ars grammatica* di Donato (III, 6)¹⁶:

La definizione, che di fatto esplicitava l'etimologia del nome, era avvertita indicare genericamente tutte le forme dei tropi. Del problema mostra di avvedersi già Sedulio: «Allegoria est tropus, quo aliud significatur quam dicitur, quamvis ad alios tropos haec diffinitio pertinere videtur. Nam metaphora et catochrisis, metalempsis quoque atque metonimia et ceteri tropi aliud significant quam dicitur». [...] Preoccupazioni in proposito emergono anche dai trattati di retorica [...]. Si poneva dunque il problema di una più precisa individuazione dell'allegoria¹⁷.

Da una simile esigenza scaturisce l'elaborazione di una serie di «criteri distintivi»¹⁸ volti a isolare le peculiarità del procedimento allegorico nei confronti della metafora e degli altri tropi, criteri che manterranno la loro validità e centralità anche in più moderne sistemazioni della materia. In primo luogo, a risultare dirimente, sin dalle riflessioni di Sedulio Scoto, è la differente estensione dell'azione traslativa del tropo:

Il primo tentativo di enucleare un criterio distintivo è, a quanto mi risulta, sempre in Sedulio Scoto [...]. La soluzione divisiva rispetto agli altri tropi sembra a tutta prima ricavata dalla concezione dell'allegoria come modo di interpretazione: la figura è «excellens» poiché attraverso essa «plus et multiplicius aliud significatur quam dicitur», vale a dire perché essa sola autorizza la «littera» a caricarsi di una pluralità di sensi traslati. Ma la formula non perspicua di Sedulio sembra piuttosto lasciare intendere che l'allegoria si differenzia dagli altri tropi in quanto estende oltre il limite del singolo

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 261.

¹⁶ G.C. Alessio, *L'allegoria nei trattati di grammatica e di retorica*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 21-41. Si legge a p. 24: «La definizione corrente, replicata nella grammatica con varianti nella maggior parte dei casi puramente formali, è quella di Donato: "Allegoria est tropus quo aliud significatur quam dicitur [...]". Echi di tradizioni dottrinarie diverse si spengono subito».

¹⁷ *Ivi*, p. 26.

¹⁸ *Ibidem*.

lemma l'operazione traslativa: l'allegoria sarebbe per una intera frase quello che la metafora è per la singola parola¹⁹.

Questa prima notazione chiama in causa una più generale contrapposizione tra il campo della «dictio», entro cui si situa la metafora, e il campo dell'«oratio» (o «sermo complexus»), cui pertiene invece l'azione dell'allegoria²⁰. Si tratta di un principio cui fa ricorso esplicitamente la *Glossa Admirantes*²¹ e che continuerà a rivelarsi valido anche in successive classificazioni delle figure retoriche. Un ulteriore elemento di differenziazione, anch'esso di lunga durata, si basa invece sulla coppia dicotomica «verba» / «res», portando a collocare la metafora fra i «tropi di parola» e l'allegoria fra i «tropi di pensiero». Tale distinzione, d'immediata e chiara applicazione, si ritrova maggiormente nei trattati di retorica piuttosto che in quelli di grammatica, e viene debitamente illustrata nel *Candelabrum* di Bene da Firenze, come riportato da Gian Carlo Alessio:

Dunque la metafora è una parola usata al posto di un'altra per rendere un referente con significato diverso. L'allegoria, invece, secondo Bene da Firenze, «tangit solam rem»; in essa, vale a dire, la stessa parola serve, a diversi livelli di senso, ad esprimere un diverso contenuto, rende, cioè, referenti diversi, ma disposti in modo tale che il significato del primo diventi il significante del secondo²².

La sovrapposizione tra le nozioni di metafora e allegoria perdura anche in epoca moderna, tanto che l'allegoria viene presentata ancora da Henry come «una metafora seriale che personifica un'idea astratta», costituendo «in uno svolgimento concettuale unitario una serie di metafore che sfruttano elementi di un medesimo campo semico»²³; tuttavia, in alcune recenti sistemazioni dell'arte retorica si registra una più decisa riconsiderazione dello statuto dell'allegoria, volta a sancire «la definitiva separazione tra le due figure»²⁴. Nel *Trattato*

¹⁹ Ivi, pp. 26-27.

²⁰ Ivi, p. 28: «“Oratio” si contrappone a “dictio”, sulla quale sola, secondo la definizione donatiana del tropo, si eserciterebbe la “translatio”: e tanto in accordo con la dottrina stoica che, com'è noto, situa il tropo non a livello di discorso organizzato ma a livello della singola parola nella sua realtà fonetica».

²¹ Così si esprime la *Glossa Admirantes*: «dicendum est quod differt translatio facta per allegoriam ab aliis tropis. In allegoria enim unum significatur per orationem et aliud dicitur. Et hos dico pro plurius et principalibus licet dissentiat et deficiat in antifrasi que fit in dictione» (citato in G. C. Alessio, *L'allegoria nei trattati di grammatica e di retorica*, cit., p. 31).

²² G. C. Alessio, *L'allegoria nei trattati di grammatica e di retorica*, cit., p. 35.

²³ A. Henry, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975, p. 157.

²⁴ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 10.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

*dell'argomentazione. La nuova retorica*²⁵, Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca sottolineano come il meccanismo allegorico rifiuti in maniera sistematica ogni forma di fusione, differenziandosi conseguentemente dalla metafora; permane, però, una concezione dell'allegoria come forma «convenzionale» e «rigida», regolata da norme fisse e decifrabile secondo un codice già noto ad autori e lettori:

Qualsiasi analogia – tranne quelle che si presentano in forme rigide, come l'allegoria, la parabola – diventa spontaneamente metafora. Potremmo arrivare a dire che è l'assenza di fusione che ci obbliga a vedere nell'allegoria, nella parabola, forme convenzionali in cui la fusione è tradizionalmente e sistematicamente rifiutata. Non si può dire che l'allegoria sia una metafora [...]. Abbiamo invece una duplice catena che si svolge con un minimo di contatti. Nell'analogia, invece, proprio per il suo prolungamento, vi è un'azione che tende alla fusione. Tale azione presuppone uno svolgersi nel tempo, che una rappresentazione non discorsiva è generalmente incapace di rendere²⁶.

Anche all'interno della *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, pubblicata nel 1970 dal Gruppo di Liegi, il tropo della metafora e il tropo dell'allegoria vengono trattati in maniera separata e autonoma: mentre il primo, infatti, trova la sua esposizione nel capitolo dedicato ai «metasememi» (cap. IV), il secondo si inserisce all'interno del capitolo successivo, riservato all'enunciazione e discussione dei differenti tipi di «metalogismi» (cap. V)²⁷. La ripartizione in ambiti distinti si regge, in questo caso, su due aspetti fondamentali,

²⁵ C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 2001 (prima ed. 1958); il procedimento dell'allegoria è ricompreso all'interno della teoria argomentativa dell'analogia, e più esattamente viene discusso nel paragrafo 87, dedicato alla metafora, definita dagli autori come «un'analogia condensata, risultante dalla fusione di un elemento del foro con un elemento del tema» (cfr. Parte terza, Cap. III. B, *Il ragionamento per analogia*, pp. 392-426).

²⁶ Ivi, pp. 424-425. Nella teoria di Perelman e Olbrechts-Tyteca l'analogia va considerata come «una similitudine di struttura, la cui formula più generale sarebbe: A sta a B come C a D» (p. 393); i due studiosi propongono di denominare «tema» «l'insieme dei termini A e B sui quali verte la conclusione» e di chiamare «foro» «l'insieme dei termini C e D che servono ad appoggiare il ragionamento». Affinché si abbia un'analogia, naturalmente, il tema e il foro devono rimandare a due campi semantici tra loro distinti. L'analogia, secondo tale prospettiva, viene ad essere una «somiglianza di rapporto», «una similitudine delle relazioni», «un ragionamento che riguarda delle relazioni, quelle che esistono all'interno del foro e all'interno del tema» (pp. 394-395).

²⁷ Nella proposta del Gruppo di Liegi (o Gruppo μ) vengono distinti due piani – il piano dell'espressione e il piano del contenuto –, e due livelli – il «livello delle Parole» o entità minori, e il «livello delle Frasi». Dalla combinazione di questi parametri si ottengono quattro classi di «metabole», termine di origine greca con cui gli autori indicano «ogni specie di cambiamento di un aspetto qualsiasi del linguaggio»: la classe dei

che recuperano i criteri distintivi poc'anzi menzionati: a differenza dei metaseemi (e dunque della metafora), che restano relegati alla sfera linguistica, l'allegoria ha come tratto peculiare «la necessaria referenza ad un dato extralinguistico»²⁸; essa possiede inoltre «la capacità di alterare e di modificare il valore logico della proposizione, di intervenire nel rapporto tra il concetto e la cosa significata, fino ad operare un travestimento del referente»²⁹, estendendo in tal modo la propria portata al di là della dimensione delle singole parole ed agendo, piuttosto, sull'intera porzione testuale. Nel trattato viene specificato come l'allegoria, al pari della favola e della parabola, possa essere internamente («ad un livello inferiore»), composta da metaseemi, dimostrando tuttavia «che a un livello superiore» tali figure «formano un metalogismo»³⁰. A tal fine, gli autori analizzano, come campione esemplificativo, la proposizione «le bateau ivre a rejoint le grand voilier solitaire»³¹ di F. Mauriac, indicando quegli elementi che costituiscono delle «marche», ossia dei segnali, della presenza di un significato allegorico: «la mancanza di interesse del primo significato», l'inconcludenza di un'interpretazione letterale, «che spinge a cercare se per caso non possa esistere una seconda isotopia meno banale»³²; la valutazione del contesto in cui appare la proposizione o il brano in questione, «nella misura in cui predispone a considerare insufficiente il significato letterale»³³; infine, il livello di codificazione del testo³⁴. Il discorso condotto mostra dunque il metalogismo come «figura d'insieme», comprensibile attraverso

«metaplasmi» (Piano dell'Espressione; livello delle Parole o entità minori), comprendente quelle figure «che modificano l'aspetto sonoro o grafico delle parole e delle unità di ordine inferiore alla parola»; l'ambito delle «metatassi» (Piano dell'espressione; livello delle Frasi), per quelle figure «che modificano la struttura della frase», laddove per frase s'intende un «insieme di sintagmi e di morfemi»; l'ambito dei «metaseemi» (Piano del contenuto; livello delle Parole), figure che sostituiscono «il contenuto di una parola con un altro», modificando «i gruppi di semi del grado zero» (ossia le parole) e tra cui viene annoverata anche la metafora; l'ambito dei «metalogismi» (Piano del contenuto; livello delle Frasi), che coincide parzialmente con «l'ambito delle antiche “figure di pensiero” che modificano il valore logico della frase e per conseguenza non sono più condizionate da restrizioni linguistiche». In quest'ultima suddivisione viene fatta rientrare la figura dell'allegoria.

²⁸ Gruppo μ , *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1976, p. 191.

²⁹ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 12.

³⁰ Gruppo μ , *Retorica generale*, cit., p. 211.

³¹ *Ibidem*. Naturalmente, la frase non descrive delle manovre navali, ma vuole alludere a vicende politiche contemporanee, ossia all'avvicinamento di André Malraux alla politica del generale Charles De Gaulle.

³² *Ivi*, p. 212.

³³ *Ibidem*.

³⁴ L'analisi così esemplificata si conferma valida anche per le parabole e le favole: «prese letteralmente esse determinano un senso insufficiente, ciò che rappresenta una marca. Esse, inoltre, si sviluppano in ambiti semantici ristretti, costanti e quindi parzialmente codificati: la vita pastorale per le parabole religiose, i costumi degli animali per le favole» (*Ibidem*).

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

«la conoscenza del referente specifico» cui si allude (nell'esempio portato dagli autori, la vita politica francese).

La riflessione sulle norme che in una certa misura guidano l'interprete nel riconoscimento di un senso ulteriore risulta anch'essa fortemente debitrice del pensiero classico, e più esattamente del pensiero patristico³⁵. In molti, infatti, indicano come «fondatore della moderna semiotica ed ermeneutica testuale» la figura di Sant'Agostino, meritevole di aver posto le basi «per quella lettura tipologica le cui applicazioni non rimangono limitate alle Bibbia, ma condizionano tutta la tradizione allegoristica medievale»³⁶. Alle sue intuizioni, «mirabili per sottigliezza» e «modernità»³⁷, fa ampiamente riferimento Umberto Eco nel saggio *L'epistola XIII. L'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, presentando le «regole ermeneutiche», utili a «identificare i brani da interpretare secondo un altro senso»³⁸, e le «regole più strettamente semiotico-linguistiche», volte a «cercare le chiavi per la decodifica», individuate da Agostino al fine di leggere i testi sacri «secondo un codice approvabile»³⁹. La maggiore discrezionalità interpretativa dipende dal fatto che le espressioni allegoriche, contrariamente a quanto avviene per il tropo della metafora o per quello della metonimia, non appaiono immediatamente «insensate o

³⁵ Si legge in L. Perrone Capano, *Alle origini dell'allegoria moderna: testi narrativi di Jean Paul, Novalis e Goethe*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993, p. 10: «I due filoni principali della tradizione allegorica ci rimandano, da un lato, alla filosofia e alla retorica antica e, dall'altro, alla patristica, in cui si pone sin dall'inizio il problema di individuare e definire le modalità di funzionamento di un senso indiretto e figurato sotto il quale si celano verità profonde e non immediatamente evidenti. Il discorso sulla Scrittura dettata da Dio crea, sin dall'inizio, un circolo ermeneutico che cerca di stabilire i criteri di una giusta lettura e interpretazione dei testi».

³⁶ *Ibidem*. U. Eco arriva ad affermare che «tutte le semiotiche testuali e tutte le ermeneutiche contemporanee viaggiano ancora lungo le linee di forza prescritte da Agostino», indicando nel *De Doctrina Christiana* l'opera in cui più compiutamente si delinea «quella che oggi chiameremmo una semiotica testuale e certamente una metodologia ermeneutica» (U. Eco, *L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2001, p. 223).

³⁷ U. Eco, *L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, cit., p. 224; Eco precisa come simili riflessioni fossero state «suggerite» ad Agostino da altri autori: «Girolamo, *In. Matt. XXI, 5*: "cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittimur"; Origine, *De principiis*, 4,3,9 e 4.3.4, secondo il quale lo Spirito Santo interpolerebbe nel testo piccoli dettagli inutili come spia della sua natura profetica».

³⁸ *Ivi*, p. 225.

³⁹ *Ibidem*. Secondo Eco, Agostino può allestire un simile sistema di norme perché «egli è il primo autore che, sulla base di una cultura stoica bene assorbita, fonda una teoria del segno (affine per molti aspetti a quella di Saussure, sia pure con un considerevole anticipo). In altri termini Agostino è il primo che si può muovere con disinvoltura tra segni che sono parole e cose che possono agire come segni perché egli sa ed afferma con energia che "signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire" (*De Doctr. II, I, D*)».

infantilmente mendaci»⁴⁰ se intese letteralmente; di qui il bisogno di fornire dei criteri in grado d'indirizzare l'esegeta verso una corretta direzione ermeneutica, che non forzi il significato originario del testo:

Agostino ci dice che dobbiamo subodorare il senso figurato ogni qual volta la Scrittura, anche se dice cose che letteralmente fanno senso, pare contraddire la verità di fede, o i buoni costumi. La Maddalena lava i piedi al Cristo con unguenti odorosi e li asciuga coi propri capelli. È possibile pensare che il Redentore si sottometta a un rituale così pagano e lascivo? Certo che no. Dunque la narrazione raffigura qualche cosa d'altro. Ma dobbiamo subodorare il secondo senso anche quando la scrittura si perde in superfluità o mette in gioco espressioni letteralmente povere. [...] Si ha superfluità quando il testo si sofferma troppo a descrivere qualcosa che letteralmente fa senso, senza che però si vedano le ragioni testualmente "economiche" di questa insistenza descrittiva⁴¹.

Umberto Eco riflette anche in altre occasioni sulla valenza figurativa che un testo può celare, interrogandosi sul sottile e problematico nesso esistente tra i concetti di metafora, simbolo e allegoria. Non stupisce, d'altronde, che in ambito critico-teorico lo studio della nozione dell'allegoria risulti «strettamente congiunto»⁴² a quello della metafora, come si è visto, e a quello del simbolo, specialmente se si considera che fino agli inizi del Settecento il procedimento simbolico e quello allegorico non erano avvertiti come opposti l'uno all'altro, bensì come perfettamente sinonimici. Sarà solo a partire dall'Illuminismo che i due concetti inizieranno ad essere distinti, arrivando, con l'estetica romantica, all'affermazione del modo simbolico a discapito di quello allegorico, sancita dalle *Maximen und Reflexionem* di Goethe⁴³. Dopo aver ripercorso per somme linee tali alterne vicende, all'interno del

⁴⁰ Ivi, p. 224: «Egli [= Agostino] sa benissimo che (o almeno così tradurremmo alla luce della pragmatica contemporanea) un tropo come la metafora o la metonimia si possono chiaramente riconoscere perché se fossero presi alla lettera il testo apparirebbe o insensato o infantilmente mendace. Ma cosa fare per quelle espressioni (di solito a dimensioni di frase, di narrazione e non di semplice immagine) che potrebbero far senso anche letteralmente e a cui l'interprete è invece indotto ad assegnare senso figurato (come per esempio le allegorie)? Dante potrebbe benissimo aver incontrato in una foresta una lince, una lupa e un leone, non emerge in questa vicenda la caratteristica insensatezza della metafora (per cui un essere umano è nominato come lupo, leone o lince), si tratta solo di decidere perché si possa compiere l'arbitrio interpretativo di leggere allegoricamente».

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 166.

⁴³ Si veda l'efficace sintesi proposta da L. Perrone Capano, *Alle origini dell'allegoria moderna*, cit., pp. 12-13: «Mentre il simbolo, ad opera di quella poetica classicistica che considera l'arte frutto della produzione

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

volume *Semiotica e filosofia del linguaggio* Eco traccia alcune differenze che isolano «il modo simbolico» e l'allegoria dalla metafora, restando coerente con il pensiero agostiniano esposto poc'anzi:

Appare ora chiaro che cosa distingue il modo simbolico dalla metafora o dall'allegoria. Una metafora non può essere interpretata letteralmente. In termini estensionali (sia pure rispetto a un mondo possibile) essa non dice mai la verità, ovvero, non dice mai qualcosa che il destinatario potrebbe tranquillamente accettare come letteralmente vero. La menzogna della metafora è così palese [...] che se la metafora fosse presa letteralmente il discorso 's'ingrirebbe' [...]. Non così accade col modo simbolico. Anche il destinatario ottuso che non lo coglie come tale può decidere che, preso in senso letterale, ciò che viene detto non blocca la coerenza semantica⁴⁴.

Simbolo e allegoria appaiono dunque allo studioso accomunati dalla possibilità di essere intesi letteralmente; entrambi possono, tutt'al più, suggerire «l'idea che ci sia, in quel testo, uno spreco rappresentativo»⁴⁵. A distinguere i due modi conoscitivi, tuttavia, intervengono ulteriori fattori: la differente estensione testuale e temporale, laddove il simbolo è qualcosa che «appare, nel testo, per durarvi un tempo brevissimo», mentre l'allegoria si configura come «sistematica» e «si realizza su di una vasta porzione testuale»; il diverso livello di codificazione implicato, poiché l'allegoria costruisce il suo alfabeto su delle corrispondenze convenzionali:

Nella sua invadenza pirotecnica, essa [= l'allegoria] mette in gioco immagini già viste da qualche altra parte. Di fronte all'allegoria [...] gioca un immediato richiamo a codici iconografici già noti. La decisione di interpretarla nasce di solito dal fatto che questi iconogrammi appaiono evidentemente legati l'un l'altro da una logica già resaci familiare dal tesoro dell'intertestualità. L'allegoria rinvia a delle sceneggiature, a dei

del genio, assurge ad una posizione di primo piano, si assiste ad una contemporanea e progressiva svalutazione dell'allegoria. Da una parte si colloca il simbolo, immagine immediata, comprensibile a tutti ma contemporaneamente espressione dell'indicibile e, dall'altra, l'allegoria, immagine convenzionale e arbitraria che stimola l'intelletto e si traduce in concetti. In questa visione estetica il simbolo finisce per coincidere con l'opera d'arte [...]. Il simbolo dovrebbe infatti avere per il lettore un effetto folgorante, di immediata rivelazione, e aprirsi ad una comprensione intuitiva, che non ha bisogno dell'esercizio didattico e intellettuale necessario all'esplicitazione di una raffigurazione allegorica».

⁴⁴ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 249.

⁴⁵ Ivi, p. 251.

frames intertestuali che già conosciamo. Il modo simbolico mette invece in gioco qualcosa che non era stato ancora codificato⁴⁶.

In tale frangente Eco (al pari dei su menzionati O. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca) mostra di condividere ancora una visione dell'allegoria come meccanismo convenzionale, incapace di uscire al di fuori di una griglia interpretativa e semantica prestabilita; una concezione derivata dal processo di svalutazione dell'allegoria d'epoca romantica, che la riduce al rango di mero artificio intellettualistico.

Poche righe più avanti, lo studioso sottolinea la molteplicità di letture cui un'opera può andare incontro nel corso della sua ricezione, a seconda del paradigma ermeneutico vigente, che orienta l'interprete nella ricezione dei significati testuali:

Nulla vieta, e spesso probabilmente accade, che ciò che era nato come allegoria (nelle intenzioni di un remotissimo autore) funzioni per destinatari estranei alla sua cultura come strategia simbolica. O che, senza generare sospetti, scivoli nella pura letteralità. Un testo, nel suo rapporto con gli interpreti, provoca molti effetti di senso che l'autore non aveva previsto [...] e altri (che l'autore aveva previsto) lascia scivolare nel nulla⁴⁷.

Al quadro teorico sin qui composto bisogna aggiungere un ulteriore tassello, d'importanza fondamentale, costituito dal modello ermeneutico «figurale» o «tipologico» (dal latino «*figura*», corrispondente al greco «*typos*») teorizzato da Erich Auerbach nel ben noto saggio *Figura*⁴⁸. Il critico descrive in questi termini il rapporto che s'instaura tra il *typos* (ad es. Beatrice) e l'*antitypos* (ad es. Cristo) secondo l'esegesi figurale:

L'interpretazione figurale stabilisce fra due fatti e persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto sé stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende e adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali⁴⁹.

⁴⁶ U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 251.

⁴⁷ Ivi, pp. 251-252. Entro le strategie semiotiche d'interpretazione del testo letterario, qui chiamate in causa da Eco, vanno menzionate almeno il modello semantico polisemico, assimilabile a "una struttura a gradini", elaborato da J. Lotman, e la molteplicità di livelli interpretativi illustrata da Maria Corti ne *I principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.

⁴⁸ Il saggio *Figura* di E. Auerbach apparve per la prima volta sulla rivista «Archivum romanicum», n. 22, 1938, e fu poi ricompreso nel volume *Studi su Dante*, a c. di D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1963.

⁴⁹ E. Auerbach, *Studi su Dante*, cit., p. 204.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

Auerbach ha avuto il merito di riconoscere «la diffusione» del modello ermeneutico figurale «in tutta la tradizione biblico-cristiana, e di averne dimostrato l'importanza per la comprensione del pensiero e delle opere medievali»⁵⁰. Lo schema di lettura da lui elaborato poggia sulla «sottile ma capitale»⁵¹ distinzione, presente nella cultura medioevale, tra *allegoria in verbis* e *allegoria in factis*: mentre la prima si limitava a configurarsi come un'immagine astratta riscontrabile nelle parole del testo letterario, nella seconda «fatti, entità, persone» erano interpretati come «*figura* di altri fatti, entità, persone»⁵². La questione risulta in realtà più complessa e sfumata, dal momento che, come ci informa lo stesso Auerbach nel successivo studio del 1953 *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur* – recentemente tradotto in italiano all'interno del volume E. Auerbach, *Romanticismo e realismo. E altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana e C. Rivoletti, Pisa Edizioni della Normale, 2010 –, una separazione netta delle due specie di allegoria, per quanto auspicabile, non era sempre chiaramente realizzabile «nell'atto pratico» dell'esegesi biblica, dove ci si imbatteva, molto più frequentemente, in «forme miste»:

Mi sembra metodologicamente importante separare chiaramente l'allegoria astratta, che oltre tutto conosce numerose varianti, da quella tipologica e intrinsecamente storica. Spesso, all'atto pratico, operare questa distinzione non è facile, non solo perché domina da sempre una certa confusione metodologica, [...] ma anche e prima di tutto perché nella pratica dell'esegesi biblica compaiono continuamente forme miste [...]. E tuttavia, le due correnti della tradizione vanno chiaramente e nettamente distinte, non solo concettualmente, ma anche per le conseguenze che producono nell'interpretazione delle opere⁵³.

A caratterizzare e distinguere l'allegoria «tipologica» da quella «astratta» è dunque il suo riferimento ad «una precisa concezione della storia» o, ancora meglio, al «complesso degli

⁵⁰ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 262.

⁵¹ F. Zambon, *Simbolo, metafora, allegoria*, Atti del IV convegno italo-tedesco, Bressanone 1976, in «Quaderni del circolo filologico linguistico padovano», n. 11, 1980, p. 79. A tal proposito, si rimanda al saggio di A. Strubel, «*Allegoria in factis*» e «*Allegoria in verbis*», «Poétique», n. 23, 1975.

⁵² S. Arduini, M. Damiani, *Dizionario di retorica*, LabCom Books, 2010, p. 7.

⁵³ E. Auerbach, *Motivi tipologici nella letteratura medievale*, in Id., *Romanticismo e realismo. E altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana e C. Rivoletti, Pisa Edizioni della Normale, 2010, p. 80.

avvenimenti storici»⁵⁴: essa «collega due avvenimenti lontani nel tempo e nelle relazioni di causalità»⁵⁵, basandosi su una visione del *continuum* temporale come serie di momenti orientati verso «il piano della salvezza»⁵⁶. Bice Mortara Garavelli sottolinea la centralità di un simile uso del procedimento allegorico all'interno della concezione cristiana dell'esistenza:

L'*allegoria in factis* interpretata dal metodo figurale ci mostra dunque la storia come scritta dalla mano di Dio. Dio e non l'uomo, dunque, è l'autore delle allegorie *in factis*; all'uomo tocca riconoscere il senso vero, nascosto "sotto il velame" della figura⁵⁷.

Il metodo figurale di chiara impronta cristiana esposto da Auerbach sembrerebbe dunque coincidere con l'*allegoria in factis*, differenziandosi dall'*allegoria in verbis* di eredità pagana, nonostante la non totale concordia degli studiosi in merito⁵⁸.

Concludendo queste parziali notazioni su alcune tra le principali definizioni dell'allegoria e sui concetti ad essa generalmente correlati, il seguente paragrafo proporrà invece un rapido *excursus* delle vicende storiche cui tale nozione è andata incontro nell'epoca moderna.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ F. Zambon, *Simbolo, metafora, allegoria*, cit., p. 81: «il rapporto allegorico» propriamente cristiano, spiega lo studioso, «si istituisce perciò tra due eventi storici egualmente reali: uno appartenente all'ordine della Legge, l'altro all'ordine della Grazia», entro una relazione «necessaria e 'provvidenziale'»: «ciò che l'allegoria cristiana sottintende non è tanto un legame arbitrario tra un significante e un significato qualsiasi, quanto invece un piano divino – il 'piano della salvezza'. Essa è insomma, essenzialmente, una *allegoria facti* e non soltanto una *allegoria dicti*: e proprio l'ineluttabilità storica del rapporto così istituito promoveva la Chiesa a sua unica legittima interprete. Nessuna confusione doveva essere possibile tra l'allegoria cristiana e quella dei 'pagani', presso i quali il metodo allegorico già si applicava alla mitologia e alle finzioni poetiche». Rustioni parla al riguardo di «visione prospettica», secondo cui «tutta la storia è considerata entro il cammino dell'umanità verso la redenzione» (M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 83-84).

⁵⁷ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 263.

⁵⁸ Si veda a tal proposito U. Eco, *L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno*, cit., p. 245: «Auerbach lamentava nel 1944 che la differenza tra metodo figurale (tipica innovazione cristiana) e metodo allegorico (eredità pagana) non fosse ancora sufficientemente chiara agli studiosi. Sulla base del materiale radunato da De Lubac nel 1959 e da J. Pépin, *Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Mouton, 1958, credo si possa ora identificare il metodo figurale con quello della *allegoria in factis*».

I. 2 Verso l'allegoria moderna

Il presente studio, in ragione dell'arco cronologico preso in esame – il secondo Novecento italiano, con un'apertura comparatistica verso opere di autori stranieri motivata dalla dimensione transnazionale che è propria della letteratura del XX secolo –, non può che fare riferimento a una nozione e a una pratica *moderna* dell'allegoria, muovendosi all'interno di un sistema di coordinate che presenta delle specifiche peculiarità, nonché delle significative differenze, rispetto alle più tradizionali caratteristiche dell'allegoria *classica*. Al fine di indicare, dunque, quelli che risultano essere i tratti distintivi di una forma d'espressione strettamente congiunta all'affermarsi della modernità⁵⁹, occorre riprendere le fila del discorso avviato nel corso del precedente paragrafo in merito alla nascita e al progressivo radicalizzarsi dell'opposizione tra simbolo e allegoria.

Come affermato poc'anzi, i due concetti risultano di fatto pressoché equivalenti e interscambiabili sino alla fine del XVIII secolo, condividendo lo statuto generico di figure del discorso che celano un significato secondo, ulteriore, del testo letterario. A cavallo tra Settecento e Ottocento, tuttavia, la nozione di simbolo viene profondamente rimodellata sotto l'influsso dell'idealismo filosofico di Fichte e di Schelling⁶⁰, finendo per «coprire

⁵⁹ Imprescindibile è il rimando alla definizione di Romano Luperini dell'allegoria come «forma artistica della modernità», inclusa nel sottotitolo del suo volume *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica della modernità e come metodo di conoscenza*, cit. Con questo testo basilare, che raccoglie contributi in più di un caso precedentemente editi su rivista o in volumi collettivi tra il 1985 e il 1989, Luperini persegue il duplice intento (alluso già dal titolo, leggibile in maniera ambivalente a seconda che il genitivo venga considerato oggettivo o soggettivo) di «offrire alcuni esempi di ricorso all'allegorismo nella letteratura italiana del Novecento», rivelando in tal modo «la capacità dell'età moderna di esprimere se stessa nella forma artistica dell'allegoria», e quello, speculare, di «fornire, con questi saggi, una immagine allegorica della modernità» (ivi, p. 3). Se nel primo senso l'allegorismo si configura come «uno spazio oggettivo della ricerca artistica, che la critica letteraria deve cominciare a riconoscere nella sua specificità», nel secondo esso appare invece come «una prospettiva gnoseologica e teorica che chiama direttamente in causa la responsabilità ermeneutica del soggetto». Chiarita la «duplice angolatura» attraverso cui intendere l'allegoria, Luperini sottolinea nelle pagine introduttive la necessità di riservare una maggiore attenzione critica alle «autonome caratteristiche dell'allegorismo ottocentesco e novecentesco»: «gli studi esistenti (quasi sempre importantissimi ma, significativamente, scarsi di numero) sul rapporto fra allegoria ed età moderna e sulle peculiari caratteristiche dell'allegorismo a partire da Baudelaire – da quelli fondamentali e ormai storici di Benjamin a quelli più recenti di Jausse e di de Man – sembrano passati senza lasciare una solida traccia» (ivi, p. 4).

⁶⁰ In merito al legame tra idealismo ed estetica romantica, Marco Rustioni ricorda come alcuni tra i principali esponenti di tale corrente filosofica abbiano attuato «una vera e propria rivoluzione del segno poetico, sempre più figura, come dimostrano i frammenti teorici pubblicati dai fratelli Schlegel sull'*Athenäum*, di tutto ciò che è indicibile e divino» (M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 64).

un'area semantica nuova»⁶¹ e arrivando a coincidere con l'essenza stessa dell'arte poetica, o meglio con ciò che veniva identificato, secondo i canoni coevi, come “vera poesia”. Assurgendo al ruolo di categoria centrale all'interno dell'estetica romantica, il simbolo abbandona la sua «accezione primaria ed originale di cifra»⁶², colmando in un tutto unitario la distanza esistente tra significante e significato, in un'armonica compresenza di essenza e apparenza. Si vedano al riguardo le acute osservazioni avanzate da Giovanna Pinna:

In opposizione diametrale rispetto alla concezione del simbolo come segno, le teorie romantico-idealistiche fondano il concetto di simbolo in prima istanza sull'ipostatizzazione del legame simbolico, sull'affermazione cioè della piena coincidenza tra segno e idea significata. In analogia con il principio strutturale che informa la simbologia religiosa, contraddistinta dalla coincidenza di presenza reale dell'oggetto trascendente significato e rimando allo stesso, il simbolo viene identificato con la capacità propria dell'arte di manifestare un contenuto ideale in forma finita⁶³.

S'impone, pertanto, una concezione del simbolo orientata sulla base del «principio della sintesi unitaria»⁶⁴, rispondente ai canoni estetici romantici dell'assoluto e dell'infinito. Insieme coeso che rimanda alla perfezione della forma sferica, il simbolo viene esperito dall'interprete all'insegna di una subitanea «simultaneità temporale tra enunciazione e partecipazione»⁶⁵, in netto contrasto, ormai, con la logica allegorica, percepita per contro come «modo della scissione»⁶⁶ che esplica la propria azione in maniera progressiva e

⁶¹ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 60. Si veda a tal proposito anche l'interessante contributo di Giovanna Pinna, *L'oggettivazione della bellezza. Simbolo e allegoria*, in Ead., *L'ironia metafisica. Filosofia e teoria estetica in K.W.F. Solger*, Genova, Pantograf, 1994, p. 85: «Col decisivo contributo della riflessione kantiana e delle considerazioni di Goethe sul carattere “per natura” simbolico dell'atteggiamento poetico, definito dall'accordo tra “il sentimento profondo del soggetto contemplante e l'essenza dell'oggetto”, la nozione di simbolo subisce nei primi anni dell'Ottocento in Germania una trasformazione radicale di valore e di significato».

⁶² G. Pinna, *L'oggettivazione della bellezza. Simbolo e allegoria*, cit., p. 85; e poco oltre, pp. 85-86: «Nei termini consueti alla tradizione retorica, la rappresentazione simbolica è una forma, un'immagine sensibile riferentesi ad un contenuto la cui estensione logica non è necessariamente esaurita ma spesso solo oscuramente accennata dall'immagine stessa. La rappresentazione simbolica può dunque comportare un certo grado di oscurità [...]. Tra contenuto e rappresentazione simbolica sussiste in generale un'alterità solo parzialmente superabile mediante un atto interpretativo, coll'istituzione di un legame di senso».

⁶³ Ivi, p. 86.

⁶⁴ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 60.

⁶⁵ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, Roma, Lithos, 2010, p. 175.

⁶⁶ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 60.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

processuale⁶⁷. La differente temporalità in cui si collocano il simbolo e l'allegoria, testimoniata anche da Creuzer attraverso la nota immagine metaforica del lampo nella notte⁶⁸, rappresenta uno degli aspetti principali in cui viene declinato il contrasto tra le due figure, incarnando un'antitesi che prende corpo in misura sempre maggiore. Parallelamente e in conseguenza della nuova accezione assunta dal simbolo, infatti, anche l'allegoria, scalzata dal posto che occupava nella trattatistica barocca e neoclassica e soggetta ora a un netto processo di svalutazione, comincia a «riformulare il proprio statuto», venendo investita (come si vedrà nelle prossime pagine) di «una serie di competenze assai diverse da quelle delle origini»⁶⁹.

All'interno dell'estetica romantico-idealistica l'allegoria viene rifiutata «in quanto rappresenta la forma dell'intelletto astratto», ed è pertanto «incapace di comunicare una conoscenza immediata dell'idea, che è materia dell'opera d'arte»⁷⁰. L'antagonismo tra i due concetti si situa dunque all'interno di una più ampia divaricazione tra opposti canoni estetici e visioni del mondo: di qui, come rileva Rustioni, la profondità e longevità del dualismo:

Dalla sinonimia si passa [...] all'opposizione dialettica ed il confronto tra le due nozioni si trasforma ben presto in scontro di poetica, fino ad allargarsi ai modelli di percezione, o ancora alla visione gnoseologica complessiva. Questo dualismo entra così a far parte del dibattito interpretativo e si pone al centro di una *querelle* che perdurerà nei secoli e che è ancora in atto nel secondo Novecento⁷¹.

Pur attraversando l'intero movimento romantico ed estendendosi ben oltre di esso, tale conflitto trova il suo principale rappresentante nella figura di Goethe, cui va attribuita l'elaborazione di una prima compiuta teoria del simbolo e dei suoi «campi di applicazione

⁶⁷ Particolarmente efficace la sintesi proposta da Luperini nel saggio *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin*, in Id., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Bari, Laterza, 1999, p. 52: «Il simbolo si presenta come unità di apparenza e di essenza che la percezione coglie concretamente e simultaneamente; l'allegoria sconta invece la loro scissione ed esige per questo il momento dell'astrazione e della successione cronologica».

⁶⁸ L'immagine proposta da F. Creuzer nella sua *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* viene ripresa e citata anche da Walter Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*: «Quell'elemento illuminante e talvolta sconvolgente è connesso con un'altra caratteristica, la brevità. È come uno spirito che repentinamente appare, o come la luce di un lampo che improvvisamente illumina la notte. È un momento che investe tutto il nostro essere» (W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, in Id., *Opere complete, vol. II. Scritti 1923-1927*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2001, p. 219).

⁶⁹ G. Pinna, *L'oggettivazione della bellezza. Simbolo e allegoria*, cit., p. 86.

⁷⁰ Ivi, p. 88.

⁷¹ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 60.

alla sfera artistica»⁷². Significativo appare già quanto Goethe confida a Schiller in una missiva datata 16 agosto 1797, riflettendo su ciò che stimola la propria facoltà immaginativa e sull'origine della propria ispirazione poetica, mossa dall'osservazione di «oggetti» definiti, per l'appunto, «simbolici»:

Ho perciò attentamente osservato gli oggetti che producono un tale effetto, e con mia meraviglia ho notato che sono simbolici; e cioè che sono casi eminenti, i quali si pongono in una caratteristica varietà come rappresentanti di molti altri, comprendono in loro una certa totalità, esigono una certa successione, ed eccitano nello spirito un che di affine o di diverso, accampando pretese sia esterne che interne ad una certa unità e universalità⁷³.

Come si evince da questo passaggio testuale, Goethe ritiene simboliche tutte quelle esperienze «in cui si manifestano, al di là della varietà dei fenomeni, unità e universalità»: è simbolico, nella sua concezione – chiaramente debitrice, nell'istituzione di un'analogia tra microcosmo e macrocosmo, della lezione di Schelling – «tutto ciò che riesce a sollevarsi dal caos del mondo per divenire una forma organicamente coesa e di carattere generale»⁷⁴. La riflessione sulle caratteristiche proprie dell'arte simbolica, a quest'altezza ancora provvisoria e occasionale, si preciserà maggiormente nelle *Maximen und reflexionen*. Significativamente, nelle quattro massime di seguito riportate, che coprono l'arco di un ventennio (collocandosi tra il 1807 e il 1827), la teoria goethiana del simbolo evolve e perviene alla sua forma definitiva proprio sulla base di un continuo confronto con l'allegoria. Nelle prime due, Goethe contrappone la natura irriducibilmente concettuale del procedimento allegorico all'inaccessibilità dell'immagine simbolica:

L'allegoria trasforma il fenomeno in un concetto, il concetto in un'immagine, ma in modo che il concetto nell'immagine sia da considerare sempre circoscritto e completo nell'immagine e debba esser dato ed esprimersi attraverso di essa.

⁷² Ivi, p. 61.

⁷³ J. W. Goethe - F. Schiller, *Carteggio*, a cura di A. Santangelo, Torino, Einaudi, 1946, p. 176; il passo è citato in M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 61.

⁷⁴ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 61-62.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

Il simbolismo trasforma il fenomeno in idea, l'idea in un'immagine, in tal modo che l'idea nell'immagine rimane sempre infinitamente efficace e inaccessibile e, anche se pronunciata in tutte le lingue, resta tuttavia inesprimibile⁷⁵.

Nell'ultima serie di riflessioni, invece, il confronto si articola nel diverso rapporto tra il «particolare» e l'«universale», dirimente per individuare «la vera natura della poesia»:

È molto diverso che il poeta cerchi il particolare in funzione dell'universale oppure veda nel particolare l'universale. Nel primo caso si ha l'allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo invece si svela la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare, o alludere all'universale. Ora, chi coglie questo particolare in modo vivente senza prenderne coscienza, coglie allo stesso tempo l'universale prendendone coscienza solo più tardi⁷⁶.

Vero simbolismo è quello in cui l'elemento particolare rappresenta quello più generale, non come sogno e ombre, ma come rivelazione viva e istantanea dell'imperscrutabile⁷⁷.

Interessante, inoltre, risulta l'opposizione tra i due verbi con cui Goethe si riferisce al meccanismo allegorico e a quello simbolico, ossia, rispettivamente, «cercare» e «vedere». Quest'aspetto è stato debitamente sottolineato da Luperini nella sua attenta analisi delle alterne vicende incontrate dalla coppia dicotomica simbolo/allegoria (nel già citato saggio *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin*, precisamente alle pp. 51-52), osservando come esso rinvii a differenti prospettive ideologiche: se il primo verbo, infatti, chiama nuovamente in causa il presunto disvalore rappresentato dal residuo intellettuale ineliminabile nel ragionamento allegorico, il secondo rimanda invece all'immediatezza del simbolo, percepibile mediante l'intuito, senza richiedere «nessuna elaborazione da parte della coscienza», poiché «tutta la dinamica compositiva si risolve nel simultaneo e istantaneo sovrapporsi di particolare e universale, [...] così intimamente uniti da rendere superflua qualunque spiegazione»⁷⁸.

⁷⁵ J. W. Goethe, *Massime e riflessioni*, Roma, Theoria, 1990, p. 238.

⁷⁶ Ivi, p. 87.

⁷⁷ Ivi, p. 92.

⁷⁸ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 63.

La definizione goethiana dei rapporti tra simbolo e allegoria rientra quindi all'interno di una visione «organicista», che «deriva i propri fondamenti creativi dalla natura»⁷⁹ e concepisce la prassi artistica come un insieme perfettamente autosufficiente, rispondente unicamente alle proprie leggi. Come diretta conseguenza di un simile sistema di pensiero, l'allegoria, collocata sull'opposto versante dell'arbitrio e dell'eteronomia, non può che cadere in discredito:

[Nel simbolo] Goethe vede una totalità e una forma chiusa, strutturata in modo tale da non aver bisogno di interpretazioni esterne alla legge che la costituisce. L'allegoria, invece, è una forma aperta e vuota di un simbolismo astratto che, traendo significato da una convenzione storica e culturale, è priva di qualsiasi autonomia⁸⁰.

Il portato di questa tradizione, che induce a vedere nell'allegoria solamente un macchinoso artificio che scinde il segno dall'idea ad esso sottesa, è ancora più che evidente nell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* di Benedetto Croce. Per il filosofo italiano, infatti, l'allegoria si riduce a «un modello di intellettualismo astratto»⁸¹, che non può far parte in alcun modo della sfera poetica, e che può essere tollerato, tutt'al più, come posteriore ed esterno commento al testo:

o il poeta dimentica per il mondo fantastico il mondo intenzionale e si abbandona tutto all'ispirazione poetica (salvo commentarla allegoricamente dipoi, a cose compiute); ovvero interferisce di continuo col suo mondo intenzionale nel suo mondo fantastico, e rompe la coerenza estetica dell'opera, producendo un complesso che non è poesia, e vale unicamente come criptografia⁸².

Con una posizione ancora più radicale, in un successivo passaggio testuale Croce giunge ad «estremizzare l'ostracismo» in una «condanna senza appello»⁸³ che nega all'allegoria persino lo statuto di espressione artistica, escludendo perentoriamente, nella chiastica proposizione finale, ogni eventuale compresenza con la poesia:

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 9.

⁸² B. Croce, *Sulla natura dell'allegoria*, in *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1948, p. 337.

⁸³ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 169.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

Tutto ciò conferma la mia conclusione che dell'allegoria, che vuol prendere il posto della poesia, il critico d'arte si deve dar pensiero unicamente al fine di respingerla come respinge qualsiasi altra vacuità poetica o bruttezza, e dell'interpretazione allegorica in genere non ha ragione d'impacciarsi, perché dove si considera l'allegoria non si considera la poesia, e dove si considera la poesia non si considera l'allegoria⁸⁴.

Lampante, nelle posizioni neoidealistiche di Croce appena esposte, è l'influenza del pensiero di Hegel, che nell'*Estetica* (1835) si esprime totalmente a favore del simbolo, allestendo un sistema filosofico che ripudia «ogni istanza materiale»⁸⁵ e tenta di ricondurre il piano fenomenico entro l'interiorità e spiritualità del soggetto, stigmatizzando conseguentemente l'allegoria come «forma vuota»⁸⁶ e sintesi mancata. Una simile fermezza di giudizio si ritrova, ancora, in un breve saggio di Borges dal titolo *Dalle allegorie ai romanzi* – su cui si avrà modo di ritornare più avanti –, a «riprova di quanto il rifiuto dell'allegoria sia potuto penetrare nel “senso comune” culturale»⁸⁷, inducendo addirittura lo scrittore argentino a utilizzare la forma della prima persona plurale nell'affermazione incipitaria secondo cui «per tutti noi l'allegoria è un errore estetico»⁸⁸, presupponendo così un «*consensus omnium* della sua opinione, scopertamente tributaria di quella di Croce»⁸⁹. Non sorprenderà allora, da ultimo, osservare come l'influenza della teorizzazione goethiana sia giunta fino a Gaetano della Volpe, che con queste parole chiosa gli assunti contenuti nelle *Maximen und Reflexionen*:

Una messa a punto così rigorosa dei concetti di simbolo e di allegoria, che non è stata ancora superata, e anzi è stata solo ripetuta molto superficialmente da tutta l'estetica idealistica, che ne ha smarrito l'equilibrio profondo⁹⁰.

⁸⁴ B. Croce, *Sulla natura dell'allegoria*, cit., pp. 337-338.

⁸⁵ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 75.

⁸⁶ G. W. F. Hegel, *Estetica*, vol. I, Torino, Einaudi, 1967, p. 450: «Il suo [dell'allegoria] compito *diretto* consiste nel personificare e quindi nel concepire come *soggetto* astratte condizioni o qualità universali tratte sia dal mondo umano che da quello naturale [...] Ma questa soggettività, né per il suo contenuto né per la sua forma esterna, è veramente in se stessa un soggetto o un individuo, ma rimane l'astrazione di una rappresentazione universale che della soggettività acquista solo la *forma vuota* [...]. Si dice perciò a ragione che l'allegoria è gelida e fredda e che, essendo il suo significato un'astrazione intellettuale, anche nei confronti dell'invenzione essa riguarda più l'intelletto che l'intuizione concreta e la profondità d'animo della fantasia».

⁸⁷ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 171.

⁸⁸ J. L. Borges, *Dalle allegorie ai romanzi*, in *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 153; e poco più avanti: «mi piacerebbe sapere come abbia potuto godere di tanto favore una forma che ci pare ingiustificabile».

⁸⁹ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 171.

⁹⁰ G. della Volpe, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 114.

Se, dunque, la svalutazione dell'allegoria compiuta dall'estetica romantico-idealistica avrà conseguenze profonde e durature nella successiva fortuna di questo modo espressivo, condizionando la sua interpretazione ancora in pieno Novecento, bisogna tuttavia notare come non sempre, negli esponenti della *koiné* poetico-filosofica cui si è fatto riferimento, esistesse in realtà un accordo tra dichiarazioni teoriche e realizzazione artistica. In più di un caso, anzi, alla condanna espressa in sede critica non corrisponde un pari rifiuto dei meccanismi allegorici all'interno della prassi poetica; si può fare, tra gli altri, il nome di Schlegel – sostanzialmente coerente, nei *Frammenti critici* e nel *Dialogo sulla poesia*, con l'uso tradizionale del concetto di allegoria, salvo poi mostrare nel romanzo *Lucinde* del 1799 il ricorso a un originale e moderno allegorismo narrativo⁹¹ – come anche, nell'ambito italiano, quello di Leopardi – il quale nello *Zibaldone* avanza profonde riserve nei confronti della presenza dell'allegoria in poemi o romanzi, per poi ricorrervi, ampiamente e scopertamente, in molte delle sue *Operette morali*⁹². Va menzionato, al riguardo, lo studio condotto da Lucia Perrone Capano, cui va il merito di aver presentato, attraverso l'analisi dell'opera di Jean Paul e dell'*Heinrich von Ofterdingen* di Novalis, «i tratti distintivi dell'allegorismo narrativo sperimentato dai Romantici, fondato sulla trasformazione arbitraria del segno e sul movimento fluttuante delle figurazione»⁹³, riconoscendo pertanto, anche in tale contesto, la sopravvivenza di una viva tradizione allegorica:

Eppure, l'allegoria si ritrova in molte manifestazioni artistiche della *Goethe-Zeit*, ad esempio nelle feste e nei cortei mascherati di cui Goethe è artefice alla corte di Weimar, come patrimonio di figure pittoriche e teatrali in voga nel XVIII secolo. La sopravvivenza di una tradizione mitologica e allegorica [...] continua cioè ad agire in tutta la cultura dell'epoca riportando alla superficie figure dimenticate o rimosse che rivivono in nuove e talvolta inquietanti rappresentazioni⁹⁴.

⁹¹ Un'interessante analisi dell'elaborazione teorica e artistica di Schlegel è condotta da M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 64-67.

⁹² Si veda a proposito F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., pp. 161-162.

⁹³ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 67.

⁹⁴ L. Perrone Capano, *Alle origini dell'allegoria moderna*, cit., p. 12. A ciò si aggiungano le notazioni di Rustioni sul rapporto tra allegoria e fantastico nel medesimo arco temporale, con le dovute precisazioni sulla valenza di questi inattesi impieghi della forma allegorica: «è altrettanto significativo il modo in cui l'allegoria, negli stessi anni, sia intrecciata al fenomeno del fantastico, dando vita nei racconti di Hoffmann a situazioni di sorpresa e di rovesciamento al confine tra il grottesco e il bizzarro, in cui il dualismo tra realtà e immaginazione genera un conflitto di prospettive fondato sull'ambiguità e sulla contraddizione. Naturalmente anche negli

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

Un caso particolarmente eclatante, su cui merita soffermarsi, è costituito dal secondo *Faust* di Goethe. Contrariamente a quanto ci si attenderebbe, infatti, «la pratica allegorica caratterizza molte figurazioni goethiane, soprattutto nello *Spatwerk*»⁹⁵, nonostante e in contraddizione con le riflessioni affidate al versante teorico. Come sottolineato da Rustioni, è soprattutto nelle opere più tarde, «a fronte dei cambiamenti intervenuti con l'avanzata del capitalismo e dell'ideologia borghese», che «i modi dell'allegoria torneranno a prevalere», giungendo «quasi a suggellare nella figura di Mefistofele, raffigurato dall'autore nel secondo *Faust*, la vittoria dell'uomo economico, con tutte le sue ombre e i suoi artifici, sull'uomo estetico, portavoce di un'armonia universale»⁹⁶. Si muovono in questa direzione i recenti studi dell'opera goethiana di Schlaffer e Kruse⁹⁷, debitamente ricordati da Franco Moretti nel capitolo quarto del suo volume *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, intitolato per l'appunto *Allegoria e modernità*.

Sfidando una tenace tradizione critica, che vedeva la grandezza del *Faust* nella sua natura *non* allegorica, Schlaffer e Kruse hanno così completamente reimpostato i termini del problema: non solo l'allegoria è con ogni evidenza la chiave di volta del secondo Faust – ma è giusto che lo sia. Che Goethe rinunci ai propri convincimenti teorici (favorevoli al simbolo), è un segno della sua intelligenza storica: del suo aver capito che l'allegoria è la figura poetica della modernità. E più esattamente: della modernità capitalistica⁹⁸.

L'opera goethiana e i suoi meccanismi figurativi vengono dunque messi in relazione con «l'irrompere dei conflitti sociali e delle dinamiche alienanti connesse allo sviluppo capitalistico»⁹⁹; Schlaffer e Kruse ricorrono, nella loro rilettura del *Faust* – specialmente in

esempi citati l'allegoria appartiene in modo pressoché esclusivo al piano della scrittura, mentre i contenuti esaltano un ideale conoscitivo di tipo trascendentale, lontano dalla dimensione dell'agire e dai rapporti di dipendenza che legano il singolo alla società. Fuori dalla divisione del lavoro, dalla dialettica con il contesto, l'universo romantico si fonda sul radicale rifiuto delle convenzioni borghesi [...]» (M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 67).

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 63.

⁹⁷ H. Schlaffer, *Faust zweiter Teil: die Allegorie des 19*, Stuttgart, Metzler, 1981; J. Kruse, *Der Tanz der Zeichen: poetische Struktur und Geschichte in Goethes "Faust II"*, Königstein/Ts, A. Hain, 1985. Appare utile anche il rimando a M. Freschi, *Goethe. L'insidia della modernità*, Roma, Donzelli, 1999.

⁹⁸ F. Moretti, *Allegoria e modernità*, in Id., *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 74.

⁹⁹ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 68.

merito all'episodio della mascherata di corte, leggibile come «un grande mercato dove tutto, persone comprese, è ormai offerto alla vendita», e a quello della carta moneta, che rimanda alla dimensione segnica di questa forma di ricchezza –, anche al «parallelismo strutturale» che può essere tracciato, sviluppando l'intuizione benjaminiana, tra «la forma interna dell'allegoria» e «l'analisi marxiana della merce»:

Al pari della merce, l'allegoria umanizza le cose (facendole muovere e parlare), e reifica per contro gli esseri umani. In entrambi i casi, inoltre, una realtà astratta (il valore di scambio; il significato allegorico) subordina e quasi nasconde la realtà concreta del valore d'uso e del significato letterale¹⁰⁰.

Franco Moretti riserva particolare attenzione all'analisi della scena che può essere ritenuta come la «più programmaticamente allegorica del Faust»¹⁰¹, quella dell'«Ampia Sala», con la ben nota mascherata di corte, che vede sfilare, una dopo l'altra, una serie di figure enigmatiche, presentate da un Araldo cui spetta, o meglio spetterebbe, l'arduo compito di decifrare i significati allusi da ciascuna di esse, quasi a voler ribadire che l'allegoria «esige [...] un'interpretazione ufficiale da parte di chi ne conosce il codice»¹⁰². Moretti legge nella progressione delle maschere la parabola del fondamentale passaggio dall'allegoria «univoca» all'allegoria «polisemica», da un segno di cui si conosceva l'alfabeto di appartenenza ad una forma di cui è andata perduta la chiave esegetica. Se la scena, infatti, «si apre in un clima di totale fiducia nell'interpretazione univoca», per cui ad ogni figura corrisponde, in modo biunivoco, un significato chiaramente identificabile, essa si chiude tuttavia «nella più totale perplessità»¹⁰³, mostrando al pubblico un Araldo che ha smarrito la propria autorevolezza e, sfidato apertamente dall'Adolescente Auriga («Forza, Araldo! a tuo modo, / prima che voliamo via da voi, / tira fuori quello che siamo. / Perché noi siamo allegorie, / e dunque dovresti conoscerci»), non riesce tuttavia a decifrare le allegorie che gli si pongono davanti.

Lo studioso cerca pertanto di rispondere all'interrogativo sollevato dalla problematica conclusione dell'episodio del *Faust*, domandandosi cosa avviene nel momento in cui «non si riesce a capire un'allegoria»; nel farlo, vaglia dapprima la posizione assunta da Hans Georg Gadamer in *Verità e metodo*, laddove l'allegoria classica viene collocata nel solco

¹⁰⁰ F. Moretti, *Allegoria e modernità*, cit., pp. 74-75.

¹⁰¹ Ivi, p. 78.

¹⁰² Ivi, p. 77.

¹⁰³ Ivi, p. 78.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

rassicurante della tradizione culturale, che garantisce «la certezza» e «l'univocità del segno allegorico»¹⁰⁴:

[Al contrario del simbolo] l'allegoria non può essere certo opera del solo genio. Essa è fondata su una tradizione stabilita, e ha sempre un significato determinato, chiaramente spiegabile [...] anzi, sia come concetto che come pratica l'allegoria è sempre legata con una certa dogmatica¹⁰⁵.

Se all'interno di una tradizione conosciuta l'allegoria possiede sempre un preciso e determinato valore, al di fuori di essa le carte in gioco cambiano: quando, con l'affermarsi della modernità, «il patrimonio mitologico-storico della tradizione non è più un possesso comunemente e indiscutibilmente condiviso», l'interpretazione di «quei segni che non costituiscono più un legame vivente con il passato, ma un repertorio sconcertante e remoto»¹⁰⁶ diviene fortemente problematica, come raffigurato dalla scena allestita da Goethe. Perduta «la chiave dell'allegoria», Gadamer postula che al suo «ammutolarsi» subentri il linguaggio simbolico; Moretti, invece, facendo riferimento ai saggi *Elaborazione del mito* (1979) e *La leggibilità del mondo* di Hans Blumenberg (1981), propende per un'ipotesi diametralmente opposta, che va nella direzione di un crescente libertà interpretativa:

Altro che silenzio dell'allegoria, dunque. Spezzatasi la «tradizione stabilita» di Gadamer, i vecchi segni non tacciono affatto: semmai, parlano a voce ancora più alta. Si sono trasformati in altrettanti geroglifici, e sembrano dire all'interprete: qui c'è un segno, e c'è dunque di sicuro anche un significato: ma poiché la chiave è ormai perduta, sei libero di interpretarlo come vuoi. Situazione meravigliosa: certezza di senso – e totale libertà di scelta¹⁰⁷.

Si delinea, dunque, il passaggio verso una rinnovata modalità allegorica: un'allegoria «diversificata» e «polisemica», quasi, riprendendo un'espressione di Marcello Pagnini, «un'allegoria impazzita»¹⁰⁸, nel moto centrifugo dei suoi potenziali significati; un

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, p. 108.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 167.

¹⁰⁷ F. Moretti, *Allegoria e modernità*, cit., p. 79.

¹⁰⁸ M. Pagnini, *Struttura semantica del grande simbolismo americano*, in Id., *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970, p. 192.

cambiamento fondamentale, che assume «l'aspetto di un vero e proprio salto d'epoca» avente «per protagonisti, contrariamente al solito, non tanto i personaggi, bensì i segni della narrazione»¹⁰⁹. Moretti adduce come ulteriori esemplificazioni di una simile «deriva semantica neutra del segno allegorico», il quale «non passa solo dall'univoco all'univoco di segno contrario [...], ma alla polisemia di tanti percorsi indipendenti», due testi centrali della modernità, *La lettera scarlatta* e *Moby Dick*, annoverati dal critico tra «le prime opere aperte dell'Occidente moderno»¹¹⁰.

Si è entrati, quindi, all'interno di «una situazione paradossale, in cui l'allegoria sembra avere come tradito la propria missione»: all'«obbligatorietà del segno tramandato» si affianca la molteplicità delle sue letture potenziali e soggettive, in un «miscuglio di vincolo e libertà» che si rivela conforme alla natura profondamente antinomica dell'allegoria. Il trionfo della polisemia abilmente tratteggiato nello studio di Moretti trova infatti «pur sempre un limite nel fatto [...] che il punto di partenza» del processo di significazione allegorica «è uno, e immutabile»¹¹¹.

Simili notazioni critiche inducono dunque a vedere nell'allegoria «il segno di una particolare autoconsapevolezza della letteratura moderna»¹¹², revocando la condanna di ascendenza idealistica. Il processo di rivalutazione della forma allegorica, com'è noto, ha il suo principale promotore nella figura di Walter Benjamin, che si distacca con forza dalla concezione goethiana, all'interno della quale l'allegoria altro non era se non il «*pendant* speculativo»¹¹³ del simbolo e sua immagine negativa. Sarà proprio dalla critica nei confronti

¹⁰⁹ Ivi, pp. 80-81.

¹¹⁰ Si veda la spiegazione che Moretti offre dell'importanza assunta dalle «opere-mondo» e dal loro meccanismo allegorico, ricorrendo al principio della commistione di «vincolo» e «libertà»: «Allegoria impazzita, abbiamo detto. Un difetto? No, questa fonte di continui fraintendimenti non indica una debolezza del *Faust* o di *Moby Dick*. È semmai la spia di una vicenda davvero incredibile: di una civiltà che si è riconosciuta nelle opere mondo per due ragioni esattamente opposte. Vi si è riconosciuta perché esse si presentano come grandi allegorie, e promettono dunque la rivelazione che è del testo sacro: la certezza che affonda le sue radici nella tradizione stabilita del più lontano passato. Ma vi si è poi riconosciuta una seconda volta – con conseguenze ancor più durature – per la polisemia illimitata che apre questi testi a innumerevoli interpretazioni future, e ne fa dunque le prime opere aperte dell'Occidente moderno. In una divisione del lavoro di straordinaria efficacia, il testo sacro sovrasta il lettore, e lo rassicura: mentre l'opera aperta lo libera, e gli concede, come il doblone di Melville, di “specchiarsi nei misteri del proprio Sé”» (Ivi, p. 85).

¹¹¹ Ivi, p. 71.

¹¹² Ivi, p. 72.

¹¹³ Benjamin sottolinea come per Goethe l'allegoria non fosse neppure «un oggetto degno di riflessione», ma solamente «una costruzione negativa e a posteriori» rispetto a quella del simbolo; ed aggiunge R. Luperini, *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin*, cit., pp. 63-64: «la storia che a questo proposito egli [=Benjamin] traccia della critica romantica sta lì a dimostrare che a suo capostipite sta, appunto, Goethe e che, anche per questo, l'opposizione più radicale alla classicità non poteva venire dal romanticismo, ma

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

delle massime goethiane che Benjamin, nel suo fondamentale studio sul *Dramma barocco tedesco*, prenderà le mosse per elaborare una propria, moderna teoria della nozione allegorica, proponendone una profonda riformulazione¹¹⁴.

Il critico considera illusoria la visione romantica del mondo quale insieme coeso, privo di dissonanze interne, in cui tra parole e cose esiste un legame di perfetta e trasparente complementarità, opponendo a tale schema di pensiero una concezione antitotalitaria, che privilegia e recupera la dimensione del frammento isolato, dello scarto, della parte singola non integrabile nel tutto. Luperini ha giustamente definito come «costitutivo» della visione allegorica «il divorzio fra *ordo rerum* e *ordo idearum*»¹¹⁵:

Agli occhi di Benjamin, il punto di origine della modernità doveva così essere legato alla frattura tra linguaggio e realtà le cui prime tracce potevano essere ritrovate nell'arte barocca, di cui l'allegoria – in opposizione al classico simbolo – rappresentava il sintomo più appariscente¹¹⁶.

La lacerazione tra *verba* e *res*, tra piano del significante e piano del significato, si manifesta specialmente nei periodi storici di crisi, caratterizzati da passaggi repentini e mutamenti epocali. L'allegoria, figlia di tale divorzio, si afferma quindi come «il linguaggio di un mondo lacerato e rotto», facendo la sua comparsa, secondo Christine Buci-Glucksmann, là «dove ci sono delle profondità che separano la visione dell'essere dal significato»¹¹⁷. Abbandonando il bisogno di assoluto e totalità, rinunciando a qualsivoglia ricomposizione organica per porsi, al contrario, come forma espressiva che trae ricchezza

piuttosto dal barocco, sua “magistrale controparte”. Questa considerazione di Benjamin è tanto più rilevante se si pensa che il suo interesse per il barocco nasceva direttamente [...] da quello per l'espressionismo novecentesco, cosicché il barocco gli si presenta in realtà come un'allegoria dell'arte d'avanguardia o dell'arte moderna *tout court*. Insomma, implicitamente anche Benjamin rileva una continuità fra classicismo e romanticismo simbolico cui contrappone la rottura rappresentata dalla linea barocco-espressionismo».

¹¹⁴ A fronte di un'ampia bibliografia, si segnala il recente saggio di Luisa Pedretti, «*Von Schwelle zu Schwelle*». *Intorno al concetto di allegoria nel Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, «ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura», aprile 2007, disponibile all'url http://www.filosofia.unimi.it/itinera/mat/saggi/pedrettil_ursprung.pdf [ultima consultazione 07/12/2019].

¹¹⁵ R. Luperini, *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin*, cit., p. 52.

¹¹⁶ F. Trentin, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, «Lo Sguardo - rivista di filosofia», III, n. 19, 2015, p. 36.

¹¹⁷ C. Buci-Glucksmann, *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, London 1994, p. 170: «Allegory makes its appearance only where there are “depths which separate visual being from meaning”, [it is] the language of a torn and broken world». Il passo, in traduzione italiana, è citato in F. Trentin, *Allegoria e anacronismo*, cit., pp. 35-36.

proprio «dalla sua tendenza al residuo»¹¹⁸, l'allegoria realizza «nel regno del pensiero quel che sono le rovine nel regno delle cose»¹¹⁹.

Inoltre, nel suo sforzo di confutazione delle principali accuse tradizionalmente rivolte nei confronti dell'allegoria, Benjamin opera un ulteriore passo in avanti, svincolando tale concetto dalla limitativa definizione di figura retorica o mero ornamento del discorso, per rivendicarne il pieno statuto di «forma di espressione» artistica:

L'allegoria – e le pagine che seguono dovrebbero servire a dimostrarlo – non è un semplice artificio retorico, ma espressione piena, come lo è il linguaggio, anzi; come lo è la scrittura¹²⁰.

Per rilanciare e proporre dunque una nuova estetica allegorica, Benjamin muove dall'osservazione delle caratteristiche del dramma barocco tedesco, avendo tuttavia sempre in mente, come «momento culminante della traiettoria»¹²¹, l'avanguardismo novecentesco; queste due fasi temporali appaiono al critico intimamente percorse «da una comune tensione allegorica» e vicendevolmente rispondentesi, così che il discorso sulla prima, a ben vedere, guarda già in direzione della seconda. Anello di congiunzione fondamentale tra il dramma barocco tedesco e l'esperienza delle avanguardie è costituito, secondo Benjamin, dal modernismo baudelaire. A Baudelaire, infatti, il critico tedesco dedicò particolare attenzione, leggendo nella sua produzione un passaggio capitale per la «fondazione del moderno» e per il parallelo delinarsi di un'estetica allegorica¹²². La pubblicazione, nel 1857, dei *Fiori del male*, si colloca entro un mutato contesto socio-economico, che esige un conseguente ripensamento dei mezzi espressivi:

La rivoluzione industriale comincia a rendere visibili i suoi effetti sullo sviluppo urbano da cui affiora il dominio della merce [...]. Quel mondo che gli autori romantici

¹¹⁸ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 9.

¹¹⁹ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 213.

¹²⁰ Ivi, p. 230. Si muove nella stessa direzione anche Rustioni, nel tentativo di mostrare come l'allegoria non si riduca a mera tecnica, avendo rappresentato piuttosto «un modello euristico e interpretativo in grado di fornire, in alcune epoche e per taluni movimenti artistici (penso al Medioevo e all'età del barocco) l'asse concettuale e creativo di riferimento; quello, per intenderci, su cui è apparso possibile stabilire la relazione tra individuo e mondo» (M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 9).

¹²¹ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 186.

¹²² Si vedano, al riguardo, almeno i seguenti studi: R. Luperini, *Costruzione di una «costruzione»: il «Baudelaire» di Benjamin, il moderno, l'allegoria*, in Id., *L'allegoria del moderno*, cit., pp. 85-110; P. Bürger, *«L'eroismo della vita moderna». L'allegoria in Baudelaire*, «Allegoria», XLIII, 2003, pp. 7-28; H. R. Jauss, *Il ricorso di Baudelaire all'allegoria*, in Id., *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988, pp. 107-143.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

avevano cercato di allontanare dalla loro attività intellettuale permea ora l'intera società e gli scrittori non possono più agire se non immersi in questa dimensione economica. Ecco perché, per descrivere gli effetti provocati dalla forza disgregante del presente, occorre un ripensamento complessivo dei mezzi espressivi che devono dare forma alla sensazione di disagio e di smarrimento provata dal soggetto, non più in grado di riconoscersi nel mondo e di trovare una qualche forma di equilibrio. Tale strumento è rappresentato dall'allegoria, ed è stato Baudelaire a riprendere i fili di questa tradizione figurale da lui completamente rinnovata e posta a fondamento dell'indagine del moderno¹²³.

Testimone, dunque, di una fase di trasformazione della società economica e del progetto di rinnovamento urbanistico che mutò il volto della città di Parigi, il Baudelaire di Benjamin «registra una dolorosa discrepanza» fra il tempo dell'interiorità e quello dei rivolgimenti esterni, vivendo in una condizione di straniamento e malinconia¹²⁴; al contrario dell'uomo romantico, egli «non percepisce le analogie, le coincidenze, ma piuttosto riflette – o “rimugina” – sulle scissioni di una realtà alienata»¹²⁵, ed è per questo che tutto, attorno a lui, «diviene allegoria»¹²⁶.

Il «processo di reificazione» innescato dalla nuova società industriale non può non coinvolgere anche il soggetto poetante: spezzatasi ormai la coincidenza tra mondo interiore e mondo esteriore, l'autore oggettivizza e quasi materializza sulla pagina letteraria l'istanza dell'io lirico, ricorrendo, sul piano delle strategie retoriche, a una molteplicità di «figure dell'alterità»¹²⁷ che spersonalizzano e frammentano l'identità personale. Si tratta, nota Benjamin, di un elemento di straordinaria novità, che inverte di segno il movimento tradizionale dell'allegoria classica, per cui entità astratte prendevano corpo entro l'interiorità del soggetto, introducendo un processo di allegorizzazione esattamente contrario. Per ricorrere alle parole benjaminiane, dunque, mentre «l'allegoria barocca vede il cadavere solo

¹²³ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 69-70.

¹²⁴ Imprescindibile il riferimento al bel saggio di Jean Starobinski, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, Milano, SE, 2006.

¹²⁵ R. Luperini, *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin*, cit., p. 63; e poco oltre: «Secondo Benjamin, nella Parigi di Baudelaire e dei *Passages*, coi loro *magasins de nouveautés*, con le luci delle vetrine e delle merci che ormai sostituiscono quelle delle stelle, era nata la modernità, con la sua arte più vera, perché più omogenea al moderno e più capace di descriverlo e di conoscerlo: l'arte allegorica».

¹²⁶ La ben nota citazione è tratta dalla poesia baudelariana *Il cigno* (in C. Baudelaire, *Opere*, a c. di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Milano, Mondadori, pp. 175-177).

¹²⁷ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 71. Lo studioso porta l'esempio, particolarmente calzante, delle due strofe conclusive della poesia *Heautontimorumenos*.

dall'esterno, Baudelaire lo rappresenta dall'interno»¹²⁸, allegorizzando anche la voce poetante. L'esperienza di Baudelaire, d'altra parte, assume un rilievo ancora maggiore agli occhi del critico tedesco in quanto si distacca, isolata, dal coevo clima di generale affermazione del simbolo; ragione che spiega, almeno in parte, il motivo per cui a un così vasto e innovativo impiego della forma allegorica nella produzione poetica corrisponda, da parte di Baudelaire, un'elaborazione teorica piuttosto debole¹²⁹.

Nell'estetica delineata da Benjamin, l'allegoria è pertanto un linguaggio intrinsecamente dialettico, in cui gli opposti non si annullano in una superiore ricomposizione armonica, ma convivono l'uno accanto all'altro, raggelati, irrigiditi nelle antinomie costitutive di tale modo d'espressione. La logica allegorica non propone sintesi, ma poggia sul disvelamento critico delle contraddizioni proprie del contesto socio-economico cui rimanda; ecco perché, per assistere ad una sua piena rivalutazione, è stato necessario attendere il passaggio dall'«orizzonte conoscitivo» dell'idealismo a quello della «filosofia e critica d'orientamento marxista», maggiormente propense «a determinare in termini di conflitto la loro indagine del reale»:

La stessa attenzione posta alle dinamiche che intercorrono tra processo economico e istituzioni culturali richiede un metodo critico che sappia cogliere in termini di scissione e non di collegamento la serie dei dati materiali e quella dei loro significati. A prevalere non è più l'analisi estetica ma quella dei rapporti tra cultura e società, nonché la loro articolazione all'interno del sistema capitalistico. Ed è qui che sopravviene la questione dell'allegoria, che offre una possibile analisi di queste relazioni¹³⁰.

Il meccanismo allegorico si distingue, pertanto, per la sua valenza critica, demistificando la logica capitalistica «che vorrebbe occultare la duplicità contraddittoria dell'oggetto-merce presentandolo come “feticcio”», e svelando, in tal modo, «il carattere storico e arbitrario di

¹²⁸ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, a cura di G. Agamben, Vicenza, Neri Pozza, 2012, p. 101.

¹²⁹ I soli due passi in cui Baudelaire fa riferimento, in sede teorica, alla nozione dell'allegoria, si ritrovano nei *Paradisi artificiali* – laddove si afferma che l'allegoria, «una delle forme primitive e più naturali della poesia», «riprende il suo dominio legittimo nell'intelligenza illuminata dall'ebbrezza» (C. Baudelaire, *I Paradisi artificiali*, trad. ita. di Nicola Muschitiello, Milano, BUR, 2009, p. 110) –, e nel saggio su *L'arte filosofica* (precedentemente edito nella raccolta *L'arte romantica*, il saggio è stato poi ricompreso nel volume *Scritti di estetica*, a cura di Giovanni Macchia, traduzione di A. Luzzatto, Firenze, Sansoni, 1948).

¹³⁰ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 91.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

ogni attribuzione di senso alla base di un'idea precostituita di unità e totalità»¹³¹. L'allegoria esplica la sua azione, per Benjamin, «in quanto strappa maschere, decostruisce false totalità, denuncia un vuoto»¹³². Fondamentale, dunque, è l'accento posto sulla componente storica e sociale connaturata in questa figura, ed estranea, invece, al simbolo goethiano:

Mentre il simbolo, con la trasfigurazione della caducità, manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la *facies hippocratica* della storia come irrigidito paesaggio originario [...] E se è vero che ad esso manca ogni libertà 'simbolica' dell'espressione, ogni armonia classica della figura, ogni umanità, in questa figura – che è fra tutte la più degradata – si esprime significativamente sotto forma di enigma, non solo la natura dell'esistenza umana in generale, ma la storicità biografica di una singola esistenza¹³³.

Nei tratti distintivi dell'allegoria moderna così teorizzata assume nuova importanza la dimensione della temporalità, che riacquista centralità nel momento in cui Benjamin tenta di reinserire l'allegoria nel flusso della «materialità della scrittura», preferendo all'elaborazione di astratte categorie concettuali lo studio «del suo funzionamento come segno»:

Se il processo allegorico si manifesta all'interno della scrittura, esso diviene suscettibile ai cambiamenti storici e contiene una molteplicità di significati che si stratifica entro l'immagine per essere poi sottoposti all'attenzione e al recupero dell'interprete. Nulla a che vedere, dunque, con la presunta staticità di cui da sempre l'allegoria viene accusata. Al contrario, in essa si condensano una serie di variazioni diacroniche e il segno si presenta impuro, opaco, al limite della decifrazione¹³⁴.

Si ritorna, così, alla compresenza di vincolo e libertà sopra ricordata, in ragione dell'«irrisolta ibridazione di forma e storia, di prassi inventiva e eredità culturale»¹³⁵ contenuta nel segno allegorico, duplicità che Benjamin declina nei termini antitetici di «convenzione» ed «espressione»: se con il primo egli allude al lascito della tradizione e dei

¹³¹ E. Bucci, *Frammenti di una "forma" irrisolta: Petrolio tra allegoria e narrazione*, «Fermenti», XLVII, n. 247, 2017, p. 54.

¹³² R. Luperini, *Simbolo e allegoria da Goethe a Lukács, da Marx a Benjamin*, cit., p. 65.

¹³³ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 202.

¹³⁴ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 97-98.

¹³⁵ Ivi, p. 98.

suoi codici storicamente e culturalmente determinati, con il secondo attribuisce un ruolo fondamentale al «produttore» e al suo «intervento conoscitivo che estrapola il contenuto dal suo contesto per attribuirgli un nuovo senso»¹³⁶. Il movimento delineato è dunque duplice, di «recupero e rottura dei valori culturali, che da un lato vengono salvaguardati, mentre dall'altro rivivono sotto nuova forma»¹³⁷. Traspare, da queste notazioni, la concezione storica anti-progressista promossa da Benjamin, che si discosta notevolmente dai modelli storicisti, basandosi piuttosto sulla nozione di 'discontinuità'. Passato e presente, agli occhi del critico tedesco, non si dispongono linearmente lungo l'avanzare di un processo storico teleologicamente orientato, ma appaiono piuttosto come frammenti e macerie all'interno di una costellazione; compito dell'allegorista è disseppellire e riportare alla luce quegli eventi storici relegati ai margini dall'interpretazione ufficiale della storia, i quali attendono solamente un loro futuro 'momento di leggibilità'.

A partire dalla lezione benjaminiana, come si è cercato di porre in evidenza in queste pagine, la nozione e la pratica dell'allegoria hanno conosciuto un profondo ripensamento: la recente teoria letteraria ha abbandonato le riserve di ascendenza idealistica e ha aperto a una più moderna visione dell'allegoria «in quanto strategia "alternativa" nella prassi compositiva e nell'interpretazione dei testi», volta a «proporre e valorizzare opere aperte, contaminate e dialettiche rispetto al contesto in cui sono prodotte: opere polemiche anche e soprattutto verso l'assolutizzazione e imposizione di un'idea opposta dell'arte come luogo e mezzo di un'esperienza estetica armonizzante e autosufficiente»¹³⁸.

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ E. Bucci, *Frammenti di una "forma" irrisolta: Petrolino tra allegoria e narrazione*, cit., p. 55.

1.3 Allegorie «vuote» e derive nichiliste.

Nel corso del Novecento l'allegoria ritrova dunque nuova centralità all'interno del dibattito letterario internazionale, divenendo anzi, sul finire del secolo, una categoria critica particolarmente "in voga", quasi «sulla cresta dell'onda»¹³⁹, insieme all'ormai obbligato riconoscimento dell'importanza delle riflessioni benjaminiane. È tuttavia opportuno fare i dovuti distinguo, osservando come in alcune tra le più recenti riletture e riformulazioni del procedimento allegorico vengano meno determinate caratteristiche – quali la natura concretamente storica, il rimando all'altro alla sfera socio-economica, l'irrisolta tensione dialettica – che rivestivano un ruolo primario nella proposta di Benjamin, costituendone la specificità, e che risultano parimenti imprescindibili all'interno della nozione di allegoria che si segue nel presente studio.

«Leer aus geht die Allegorie», afferma Benjamin nella parte conclusiva del citato volume sul dramma barocco tedesco, rimarcando la profondità dello iato tra significante e significato, tra allegorizzante e allegorizzato: «l'allegoria rimane a mani vuote», o, in una traduzione affine, «vuota se ne va l'allegoria»¹⁴⁰. Si tratta di uno snodo fondamentale dell'argomentazione condotta dal critico, che in queste pagine descrive la parabola del progressivo inabissarsi dell'immaginazione allegorica e del suo successivo trasfigurarsi, in una paradossale dialettica di svalutazione e innalzamento, morte e resurrezione¹⁴¹. L'allegorista è qui colto e identificato da Benjamin nella posa del melanconico: nel suo continuo, ossessivo rimuginare, egli riduce ogni oggetto al rango di immagine allegorica, plasmando a suo piacimento ciò che era stato precedentemente destituito di senso, conferendo nuova vita a ciò che ne era stato svuotato¹⁴². Proprio in virtù di tale contiguità

¹³⁹ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 128.

¹⁴⁰ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 266.

¹⁴¹ Ivi, p. 210: «Quest'ultima circostanza porta alle antinomie dell'allegorico, la cui trattazione dialettica non può essere rimandata se si vuole evocare l'immagine del dramma barocco. Ogni personaggio, ogni cosa, ogni situazione può significare qualsiasi altra cosa. Questa possibilità equivale a un giudizio distruttivo, benché giusto, sul mondo profano: esso viene caratterizzato come un mondo in cui i dettagli a rigore non contano nulla. Eppure, soprattutto per chi ha presente l'esegesi allegorica della Scrittura, è innegabile che quegli oggetti significanti acquistino, proprio col loro continuo rimandare ad altro, un potere che li fa apparire incommensurabili con le cose profane e che può sollevarli su un piano più alto, sul piano del sacro. Di conseguenza, nella concezione allegorica il mondo profano viene al tempo stesso innalzato di rango e svalutato».

¹⁴² Ivi, p. 219: «Se l'oggetto diventa allegorico sotto lo sguardo della melanconia, se questa lascia scorrere la vita via da esso e l'oggetto rimane come morto, ma assicurato in eterno, eccolo affidato alle mani dell'allegorista, nella buona e nella cattiva sorte. Ossia: quell'oggetto è ormai del tutto incapace di irradiare un

con la figura del melanconico, l'allegoria mette a nudo, ancora una volta, la menzogna di un'illusoria coincidenza tra la sfera del sensibile e quella del sovrasensibile:

Nella forma allegorica si esprime certamente la volontà di impadronirsi delle cose, riducendole ad immagini di cui si possiedono i significati. Ma la realizzazione di tale intenzione esige lo svuotamento di ogni autonomo elemento vitale delle cose stesse, quale condizione del loro potersi trasfigurare in significati. Quel che resta, però, non è altro che la scissione tra la convenzionalità dei significati e la trasformazione di ogni cosa in immagine. Di qui il sentimento melanconico che pervade l'intenzione allegorica.¹⁴³

La logica allegorica è tuttavia destinata a capovolgersi, indirizzando verso sé stessa i suoi antinomici meccanismi di distruzione e ricostruzione. Il melanconico, «nel fondo della sua meditazione», discende «nella profondità del significato» e «rarefa l'essere delle cose in una rete di rinvii allegorici»¹⁴⁴; in questo inabissarsi e finale ribaltarsi, la *cogitatio melancholica* scopre così «il fondo allegorico della costruzione soggettuale del mondo, determinando la morte allegorica del sapere»¹⁴⁵. Si leggano, per maggiore chiarezza, le parole dello stesso Benjamin:

L'allegoria finisce per perdere ciò che le era più proprio: il sapere segreto, privilegiato, l'arbitrio sulle cose morte, la presunta infinità della disperazione. Tutto ciò si polverizza con quel balzo per cui lo sprofondamento allegorico deve sgombrare l'ultima fantasmagoria dell'oggettivo e, abbandonata a se stessa, ritrovarsi non più giocosamente in un mondo di cose terrene ma, seriamente, sotto il cielo. E appunto questa è l'essenza dello sprofondamento malinconico: che i suoi oggetti ultimi, nei quali esso credeva di toccare il fondo, si capovolgono in allegorie, che il nulla in cui questi oggetti si rappresentano viene colmato e poi negato, e così l'intenzione allegorica alla vista delle nude ossa non si paralizza, ma trapassa repentinamente in resurrezione.¹⁴⁶

significato, un senso; il suo significato sarà quello che l'allegorista gli assegna. Egli lo inserisce e lo cala profondamente nell'oggetto: e la situazione non è psicologica ma ontologica. Nelle sue mani la cosa diventa qualcos'altro, per mezzo di essa egli parla d'altro, e la cosa diventa allora la chiave per accedere al regno di un sapere segreto, per cui l'allegorista la venera come emblema».

¹⁴³ F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, Roma, Carocci, 2010, p. 97.

¹⁴⁴ Ivi, p. 98

¹⁴⁵ Ivi, p. 97

¹⁴⁶ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 266.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

L'allegoria, nella profondità del suo sguardo sul mondo, sfocia infine nell'assenza di senso; eppure, in questo suo estremo «riflettere il proprio vuoto»¹⁴⁷, la caducità muta di segno e si specchia nella salvezza della redenzione, confermando la natura profondamente antinomica della logica allegorica. Nell'esposizione di tale movimento dialettico, Benjamin evidenzia la centralità dell'«intelligenza soggettiva», riconducendo entro il suo raggio d'azione anche gli ultimi baluardi di autonome realtà oggettive:

«Con le lacrime spargemmo il seme nei maggesi, e ce ne andammo tristi». L'allegoria rimane a mani vuote. Il male assoluto, che essa custodiva come profondità duratura, esiste solo in essa, è solo e unicamente allegoria, significa qualcos'altro da ciò che è. E precisamente, esso significa il non-essere di ciò che rappresenta. I vizi assoluti, rappresentati dai tiranni e dagli intriganti, sono allegorie. Essi non sono reali, e ricevono il proprio significato solo dallo sguardo soggettivo della melanconia: essi sono questo sguardo, annientato dai suoi prodotti, perché essi significano soltanto la sua cecità. Essi rimandano alla profondità abissale dell'intelligenza soggettiva, alla quale devono unicamente la propria esistenza. [...] Attraverso la sua configurazione allegorica il male *tout court* si rivela come un fenomeno soggettivo. L'enorme e antiartistica soggettività del barocco converge qui con l'essenza teologica del soggettivo¹⁴⁸.

Come segno e portato della modernità, dunque, l'allegoria viene essa stessa travolta in una spirale di negazione e svuotamento. Se, alla lettera, le riflessioni benjaminiane appena esposte si rivolgono propriamente al dramma barocco, esse risultano ancor più feconde e veritiere se applicate ai rivolgimenti cui questa forma espressiva va incontro nel corso del

¹⁴⁷ F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, cit., p. 99; si legge poco oltre: «Nel suo ultimo giorno l'allegoria può mostrare l'immagine caduca della propria estrema bellezza, ma solo nello specchio ribaltato della redenzione». Utile anche il riferimento a quest'ulteriore passo del *Dramma Barocco tedesco*, cit., p. 265: «Come chi precipita corre il rischio di rovesciarsi, allo stesso modo l'intenzione allegorica si perderebbe di immagine in immagine nella vertigine del suo abisso senza fondo se proprio nelle sue immagini estreme non dovesse apparire che, in realtà, tutta la sua tenebra, la sua superbia, la sua lontananza da Dio sono mero autoinganno. Separare infatti quel tesoro di immagini in cui si compie questo salto nel luogo della salvezza da quell'altro, cupo, che significa morte e inferno, vorrebbe dire infatti fraintendere completamente l'allegorico. Proprio nell'ebbrezza dell'annientamento, là dove tutto quel che è terreno precipita in un ammasso di rovine, ciò che si svela non è tanto l'ideale dell'allegoria come abbassamento, quanto il suo limite. La perdita desolazione degli ossari, che troviamo come schema allegorico in infinite stampe e descrizioni dell'epoca, non è solo un'immagine dello squallore esistenziale. La caducità è in essa non tanto significata, rappresentata allegoricamente, quanto piuttosto offerta come allegoria, a sua volta significante. Come l'allegoria della resurrezione. Nei monumenti mortuari del Barocco - per una sorta di salto mortale all'indietro - la visione allegorica si capovolge in redenzione».

¹⁴⁸ W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 266.

XX secolo. Già Lukács, nell'ampio paragrafo dell'*Estetica* (vol. II) dedicato ad *Allegoria e simbolo*, esaminando le recenti posizioni benjaminiane sul tema e il suo fondamentale contributo alla comprensione della letteratura d'avanguardia, non poteva che mettere in evidenza l'«affinità essenziale» che lega in un cortocircuito interpretativo «le ideologie e arti moderne» con «il barocco e il romanticismo»¹⁴⁹: pur attenendosi «piuttosto rigorosamente al tema storico scelto» e chiaramente indicato come oggetto di studio, l'analisi di Benjamin si orienta in realtà verso le innovazioni dell'arte avanguardista, così che «lo spirito di tutto il saggio va molto al di là» dei «limiti» prefissati, interpretando l'epoca barocca «in base ai bisogni ideologici e artistici di oggi»¹⁵⁰. È proprio nel passo de *Il dramma barocco tedesco* citato poc'anzi che, secondo Lukacs, si svelerebbe con maggiore chiarezza il vero oggetto del discorso benjaminiano, avendo «l'impressione di veder cadere la maschera del barocco e apparire il teschio dell'avanguardia»¹⁵¹. Il brano in questione, tuttavia, viene ripreso e inserito da Lukacs all'interno di un giudizio fondamentalmente negativo sulla letteratura d'avanguardia, le cui «allegorie vuote» vengono ora lette come resa nichilista alla crisi contemporanea, come forma espressiva e stilistica di un «arrestarsi all'angoscia cieca e panica davanti alla realtà» da parte di tutti quegli scrittori novecenteschi genericamente e approssimativamente accomunati dal critico sotto la categoria della «decadenza» e dell'assenza di «prospettiva»¹⁵²:

¹⁴⁹ G. Lukács, *Allegoria e simbolo*, in Id., *Estetica*, vol. II, Torino, Einaudi, 1970, trad. di F. Codino, p. 1502: «Non è un caso che già da decenni si sia osservato che nei loro fondamenti ultimi le varie ideologie e arti moderne presentano un'affinità essenziale col barocco e il romanticismo: quali eredi e continuatrici di queste grandi crisi dell'età moderna, esse dovrebbero essere interpretate e riconosciute come rappresentanti di una profonda crisi attuale. Walter Benjamin è il teorico di gran lunga più importante e più originale di queste concezioni».

¹⁵⁰ *Ibidem*. Ancor più chiaro, forse, è il seguente passo tratto dagli *Scritti sul realismo*, vol. I, Torino, Einaudi, 1978, p. 889: «Naturalmente Walter Benjamin ha scritto il suo studio sulla giustificazione estetica dell'allegoria in diretto rapporto con il dramma barocco tedesco. Ma una considerazione più attenta delle sue tesi principali mostra senza possibilità di dubbio che il dramma barocco tedesco, in se stesso poco importante, è stato per Benjamin solo un pretesto saggistico per sviluppare l'estetica dell'allegoria, o, per dir meglio, per formulare chiaramente la rottura dei confini dell'estetica a opera della trascendenza che si manifesta nell'opera. Nei modi di questo saggismo, Benjamin ha caratterizzato l'allegoria in senso acutamente attuale, e non già per certe analogie, in sé molto tenui anche se enormemente sopravvalutate dalla moda di allora, fra il periodo trattato e il nostro tempo, ma soprattutto perché in occasione del dramma barocco egli parla con grande audacia e decisione e in forma abbastanza scoperta dell'odierna letteratura d'avanguardia, attribuisce spiritosamente a quello le caratteristiche decisive di questa e dà per primo una fondazione filosofica della paradossia estetica dell'avanguardia».

¹⁵¹ G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, in Id., *Scritti sul realismo*, cit., p. 891.

¹⁵² Si vedano, al riguardo, le osservazioni di Tito Perlini, che nel paragrafo *Decadentismo e mancanza di prospettiva* (in Id., *Utopia e prospettiva in Gyorgy Lukács*, Bari, Dedalo libri, 1968, p. 209) così commenta la tendenza del critico ungherese a utilizzare impropriamente la denominazione di «avanguardista», accostando

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

L'angoscia, il timor panico di fronte al mondo reificato senza residui del capitalismo imperialistico [...] si rovescia dal soggetto nella sostanza, che rimane tuttavia, per forza di cose, una pseudosostanza soggettiva ipostatizzata, e l'immagine della deformazione si trasforma così in un'immagine deformata.¹⁵³

Concordando con Benjamin nel leggere nel «contrasto tra allegoria e simbolo», così «decisivo per la più profonda essenza estetica di ogni figurazione artistica», l'esito del «necessario atteggiamento dell'uomo verso la realtà in cui vive, in cui svolge le sue attività o è impedito di svolgerle»¹⁵⁴, Lukács vede tuttavia nelle opere dell'avanguardia il dilagare di un crescente «nonconformismo formale», riflesso stilistico dell'annullarsi della volontà di opporsi in maniera attiva allo «stato di cose presente» e dell'imporsi, per contro, di un processo di «negazione della realtà»:

Secondo lo spirito dell'allegoria che sorge su questo terreno, questa contraddizione insolubile — e che non chiede affatto di essere risolta — si rispecchia nel nulla. Questa visione del mondo spinge per forza di cose verso l'allegoria. Infatti essa ispira una critica del mondo che consiste non nello scoprire, proclamare o smascherare i suoi nessi reali, di fatto latenti, ma, come abbiamo visto, nel negare la realtà in generale; tradotto in prassi artistica, ciò equivale a distruggere le forme di oggettività esistenti, quelle immediate e quelle ampiamente mediate. Che si tratti di cubismo o di futurismo, di surrealismo o di arte astratta, in ogni caso si compie la distruzione delle forme visibili e dell'oggettività essenziale che in esse opera. La millantata negazione della realtà si fonda oggettivamente sull'incapacità di venire a capo dei problemi reali decisivi¹⁵⁵.

figure del Novecento letterario tra loro decisamente distanti: «Lukács finisce per offrirci dell'avanguardia un quadro talmente generale ed una concezione così larga che le differenze tra le varie personalità vengono perse completamente di vista. Salvo Kafka, cui dedica maggiore spazio e col quale si impegna in un tentativo di analisi, gli altri scrittori vengono da lui passati in rassegna a passo di corsa e posti tutti sullo stesso piano. Ne risulta una compagine eterogenea che comprende grandi autori e scrittori di medio calibro, accomunati tutti dal nichilismo, dalla mancanza di mondo. [...] La stessa nozione di avanguardia, di cui Lukács si serve, è talmente generica, priva di concrete specificazioni storiche, da risultare inconsistente»; tant'è che, continua Perlino, Lukács non prende in considerazione i movimenti cui l'avanguardia storica ha dato vita, mentre «vengono ricoperti dell'etichetta di "avanguardisti" autori come Kafka, Joyce ed Eliot».

¹⁵³ G. Lukács, *Il significato attuale del realismo critico*, cit., p. 890.

¹⁵⁴ Ivi, p. 893.

¹⁵⁵ Ivi, p. 892. Si mostrano nuovamente utili, al riguardo, le osservazioni di T. Perlino, il quale nota come per Lukács «la protesta dell'avanguardia sia una protesta vuota, priva di contenuto effettivo. Essa fugge dalla prosa capitalistica per rifugiarsi nella malattia. Per gli artisti d'avanguardia, privi di *prospettiva*, il patologico diventa il *termine ad quem* della composizione letteraria. La fuga nel *patologico* è però necessariamente priva

Il critico costruisce l'opposizione tra visione simbolica e visione allegorica sulla base delle due categorie dell'immanenza e della trascendenza¹⁵⁶; e specialmente, egli vede nell'affermarsi dell'allegoria moderna il decisivo passaggio dall'espressione di una trascendenza «piena», di tipo religioso, a una trascendenza «vuota», che s'identifica con «il nulla stesso»¹⁵⁷. Riutilizzando nel proprio sistema concettuale le notazioni benjaminiane, Lukács conduce il processo di svuotamento del «contenuto trascendente» proprio dell'allegoria barocca e novecentesca verso l'esito di un «nichilismo estetico»:

La distruzione della realtà immediata, sensibile, appartiene all'essenza dell'allegoria. Quella antica, determinata da una trascendenza religiosa, doveva umiliare la realtà terrena, fino ad annullarla del tutto, di contro a quella trascendente-celeste; ma abbiamo potuto osservare, da ultimo attraverso l'analisi di Benjamin, che già nel barocco si facevano sentire tendenze dirette a svuotare il contenuto trascendente; attraverso la mediazione di certe correnti romantiche, esse toccano il culmine nell'arte di oggi. Abbiamo già esaminato alcuni degli elementi principali di questo nichilismo estetico che è diventato il fondamento del nuovo stile allegorico¹⁵⁸.

Nella concezione così delineata, dunque, l'allegorismo moderno si caratterizza per i due tratti basilari della «vuota trascendenza» e del «gioco soggettivistico arbitrario», i quali «si completano a vicenda»¹⁵⁹ e condensano, agli occhi del pensatore ungherese, i rischi insiti in

di direzione e la sua meta è il *vuoto*, in ultima istanza il *nulla*» (T. Perlini, *Kafka e l'allegoria*, in *Utopia e prospettiva in György Lukács*, cit., p. 213).

¹⁵⁶ Si legga il seguente passo: «Volendo ora riassumere quelli come sono apparsi come i tratti essenziali della letteratura d'avanguardia, la trattazione tende da sé al concetto di allegoria e allegorizzare. Poiché proprio l'allegoria è quella categoria estetica (per quanto in sé estremamente problematica) in cui possono affermarsi artisticamente concezioni del mondo che costituiscono una scissione di esso, in seguito alla trascendenza della sua essenza e fondamento ultimo, in seguito all'abisso tra l'uomo e la realtà. L'allegorizzare come tendenza stilistica è così profondamente problematica perché respinge in linea di principio l'immanenza come visione artistica del mondo, quell'immanenza di significato nell'essere umano e nell'attività umana che è sempre stata, ed è tutt'ora, spontaneamente (spesso senza divenire consapevole come tale, anzi, nel corso della storia spesso immediatamente vincolata a concezioni di trascendenza religiosa e quindi con una falsa coscienza estetica) la base di ogni prassi artistica» (ivi, pp. 887-888).

¹⁵⁷ Ivi, p. 161.

¹⁵⁸ Ivi, p. 162.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 163-164: «Oggi l'allegoria ha una tendenza diversa rispetto ai tempi in cui prevalevano forme di vita religiose. In questo caso una trascendenza da tutti considerata esistente e vera nega l'autonomia degli oggetti terreni, li degrada a meri emblemi di un significato allegorico, mentre nell'arte contemporanea questo processo di distruzione è avviato in modo consapevole e diretto dal soggetto stesso, e la "vuota trascendenza", il nulla come riempimento paradossale del vuoto così creato, come glorificazione del campo di rovine così provocato, è posta in modo autonomo e spontaneo».

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

tutta la «moderna letteratura decadente». Come sottolinea giustamente Roberto Diodato, Lukács non riconosce nell'allegoria teorizzata da Benjamin «alcun significato critico, demistificatorio e in ultima analisi progressivo», temendo piuttosto, da un lato, «il pericolo della stasi e della rinuncia alla criticità di fronte all'impossibilità di recuperare un significato almeno relativamente stabile», e, dall'altro, quello della «trasformazione della scrittura e dell'interpretazione»¹⁶⁰ in un atto dettato unicamente dalla convenzione e dal trionfo di un dilagante soggettivismo. Smarrendo, di fatto, la controparte positiva dell'allegoria benjaminiana, in cui alla «tendenza regressiva» si associa sempre, come complementare «rovesciamento dialettico», una «tendenza progressiva»¹⁶¹ – *pars destruens* e *pars construens* –, Lukács non riesce a cogliere il portato principale di questa forma artistica della modernità. Se ne ha una dimostrazione particolarmente eloquente nel momento in cui il critico si trova a confrontarsi con l'opera di F. Kafka, autore che «rappresenta, in sé, eminentemente, l'allegoria teorizzata da Benjamin»¹⁶². Per quanto le pagine sull'opera dello scrittore boemo siano «di gran lunga le migliori tra quelle dedicate da Lukács all'avanguardia», non mancando di «suggerimenti acuti e di aperture suggestive»¹⁶³, il giudizio finale del critico si arresta tuttavia, com'era prevedibile, a un veto perentorio, che porta a risolvere l'interrogativo sulla preferenza da accordare a Kafka piuttosto che a Mann – *Franz Kafka o Thomas Mann?* è il titolo attribuito da Lukács a un intero capitolo del suo *Il significato attuale del realismo critico* – nettamente a favore del secondo, rappresentante di un'arte realistica e dotata di prospettiva. Pur riconoscendo nelle opere kafkiane una straordinaria capacità di selezionare e presentare i particolari, Lukács non può però annoverarle sotto la categoria principe del «realismo»¹⁶⁴: ad un esame di quello che definisce come «il contenuto poetico fondamentale», ossia la visione del mondo dell'autore, infatti, emerge nuovamente la teologia negativa su cui si regge, in definitiva, l'intero sistema narrativo allestito dallo scrittore boemo. Il «nulla» si rivela, ancora una volta, l'elemento

¹⁶⁰ R. Diodato, *Nota sul rapporto tra allegoria e analogia*, «Materiali di Estetica. Terza serie», n. 4. 1, 2017, p. 164.

¹⁶¹ Ivi, p. 165.

¹⁶² T. Perlini, *Utopia e prospettiva in G. Lukács*, cit., p. 214.

¹⁶³ Ivi, pp. 213-214.

¹⁶⁴ Sul nodo di realismo e antirealismo nell'opera di Kafka, si leggano le seguenti osservazioni di Lukács: «Il rovesciamento nel paradossale e nell'assurdo della totalità dell'opera kafkiana presuppone quindi una base realistica nella rappresentazione del particolare. Non si tratta affatto dell'affermarsi lineare di un antirealismo, ma – letteralmente – di un rovesciarsi del realismo dei particolari in una negazione della realtà di questo mondo, secondo cui è disposta la totalità della rappresentazione, il suo contesto e la sua scrittura».

sottostante la creazione artistica della modernità, dominata da un'«ideologia nichilistica da demolire criticamente»¹⁶⁵:

Per quanto quindi Kafka si distingua, in tutti i mezzi espositivi, dalla maggior parte degli scrittori d'avanguardia, il principio essenziale della rappresentazione è tuttavia il medesimo: *il mondo come allegoria di un trascendente nulla*. Nei successori di Kafka queste distinzioni impallidiscono, anzi spariscono del tutto, e sorge un'avanguardia nichilista¹⁶⁶.

E ancora, analizzando più da vicino le allegorie proprie dei romanzi e dei racconti kafkiani, Lukacs vi legge «il riflesso atemporale di quel nulla, di quella trascendenza, che – non essendo –, deve determinare ogni essere»:

Il Dio di Kafka, i giudici superiori nel *Processo*, la vera amministrazione del *Castello*, rappresentano la trascendenza delle allegorie kafkiane: il nulla. Tutto rimanda ad essi, tutto potrebbe acquistare un significato solo in essi, ognuno crede alla loro esistenza e onnipotenza, ma nessuno li conosce, nessuno ha la più vaga idea anche solo della via d'accesso ad essi. Se qui c'è un dio, è un dio dell'ateismo religioso: *atheos absconditus*¹⁶⁷.

La presenza sotterranea e continua, quasi endemica, dell'allegoria all'interno della scrittura narrativa di Kafka provocherebbe, secondo Lukács, una «rottura dell'unità reale del mondo»¹⁶⁸, scindendo il piano del significante da quello del significato. Il principio allegorico moderno, inoltre, fa sì che l'autore imponga «la propria visione soggettiva come essenza della realtà oggettiva», elevando a «concezione del mondo» il proprio «senso di impotenza», «intensificato» e trasposto in «una visione angosciosa, impressionante di ogni accadere mondano e della totale esposizione dell'uomo a questi orrori inesplicabili,

¹⁶⁵ T. Perlini, *Utopia e prospettiva in György Lukács*, cit., p. 215; e, poco sopra: «Lo *hic et nunc*, riconosciuto nella sua nullità, viene elevato immediatamente ad una astrattezza priva di contenuto. Kafka si pone *dal punto di vista del nulla* e non può pertanto venir considerato un realista».

¹⁶⁶ G. Lukács, *Franz Kafka o Thomas Mann*, in Id., *Il significato attuale del realismo critico*, cit., p. 901.

¹⁶⁷ Ivi, p. 893; e poco oltre: «Così il Dio nascosto e non-essente del mondo kafkiano acquista un colorito spettrale dal fatto che, come non-essente, è il fondamento di ogni essere; così la realtà sinistramente autentica dei particolari diventa a sua volta spettrale sotto l'ombra di questa dipendenza. La trascendenza – l'inafferrabile “nulla che annulla” – ha solo il potere di diffamare la realtà data come *facies hippocratica* della convivenza degli uomini».

¹⁶⁸ Ivi, p. 891.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

impenetrabili e insuperabili»¹⁶⁹. L'esperienza dell'«angoscia», della «paralisi», individuata da Lukács come fondamento dell'opera kafkiana, è anche ciò che la rende «un simbolo di tutta quest'arte moderna», «il concentrato di tutta l'arte decadente moderna»¹⁷⁰. In ultima analisi, la «situazione spirituale da cui sorgono le sue opere» si basa, secondo il critico ungherese, su una teologia negativa ateistica:

La sua esperienza più profonda è la completa mancanza di senso – che esclude ogni speranza – del nostro mondo, del mondo dell'uomo, dell'uomo borghese contemporaneo. In questo senso Kafka – lo ammetta o non lo ammetta – è un ateo; anche se di tipo borghese moderno, in quanto non concepisce l'allontanamento di Dio dal mondo degli uomini come una liberazione [...] ma come il trionfo della desolazione della vita, dell'assurdità di ogni proposito umano in un mondo del genere¹⁷¹.

Lukács coglie nel segno quando definisce l'immaginazione kafkiana dominata dal sentimento dell'«angoscia» dell'individuo nei confronti della realtà capitalistica, salvo poi non riuscire a comprendere le reali potenzialità critiche di una simile costruzione artistica. Il giudizio estetico e morale che Lukács deduce dall'analisi dell'opera kafkiana risulta inevitabilmente falsato, tale da dover essere ribaltato, per ottenere, dalle stesse premesse, conseguenze esattamente contrarie:

Lukács ha ragione: in Kafka il mondo appare come allegoria di un trascendente nulla; ma in ciò, proprio in ciò risiede la grandezza dello scrittore boemo e la forza di porsi come nostro contemporaneo. Privando la realtà delle coperture ideologiche di cui si ricopre, denudandola brutalmente, svelandola nel suo essere degradazione e profonda miseria e proiettando all'infinito quel significato, che solo un'ideologia mistificata può illudersi di ravvisare nella realtà stessa, Kafka riesce a comunicarci il senso di una rottura prossima o in corso¹⁷².

Il significato ultimo delle opere di Kafka risiede, paradossalmente, proprio nella loro assenza di significato: in ciò si può misurare pienamente, in tutte le sue implicazioni, la problematica nozione dell'allegorismo vuoto, che nel XX secolo raggiunge il suo culmine,

¹⁶⁹ *Ibidem*

¹⁷⁰ *Ibidem*. Kafka viene altrove definito da Lukács come «massima figura poetica» della letteratura d'avanguardia (p. 891), e le sue opere vengono indicate come «un prototipo dell'arte allegorica» (p. 892).

¹⁷¹ *Ivi*, p. 892.

¹⁷² T. Perlini, *Utopia e prospettiva in Gyorgy Lukács*, cit., p. 217.

denunciando l'indecifrabilità e l'assurdità dell'epoca moderna. Non solo, nei suoi testi, «realtà e significato della realtà stessa si biforcano», ma «la realtà viene scossa alla base, privata del suo fondamento», presentandosi «priva internamente di significato»¹⁷³. Non può che conseguirne, parafrasando Luperini, un enorme conflitto delle interpretazioni: «il testo autorizza infinite letture, ma non ne convalida nessuna»¹⁷⁴. Se nell'allegoria classica lo scioglimento dell'enigma risultava sin troppo evidente, grazie alla presenza di uno sventolante cartiglio che legava i due termini del processo segnico in una chiara corrispondenza biunivoca, ora il grado di complessità della significazione allegorica aumenta in misura esponenziale, cancellando ogni «indicazione del sovrasenso» e consentendoci di avvicinare l'allegorizzato solo «ipoteticamente attraverso una serie di supposizioni interpretative»¹⁷⁵. La complessa natura dell'allegoria kafkiana, cui si deve la fascinazione della sua prosa, viene descritta da Adorno con particolare sottigliezza e acume, nel brano che qui si riporta:

Da nessuna parte, in Kafka traluce l'aura dell'idea infinita, da nessuna parte si dischiude l'orizzonte. Ogni proposizione è letterale, ogni proposizione è significante. Le due cose non sono fuse, come vorrebbe il simbolo, bensì separate da un abisso, e da questo abisso barbaglia il crudo raggio della fascinazione. La prosa di Kafka [...] persegue l'allegoria piuttosto che il simbolo. Benjamin l'ha giustamente definita parabola. [...] Si tratta di parabole di cui è stata sottratta la chiave; anche colui che cercasse di trasformare in chiave proprio questa circostanza, verrebbe indotto in errore, perché confonderebbe la tesi astratta dell'opera di Kafka, l'oscurità dell'esistenza, col suo contenuto sostanziale. Ogni proposizione dice: interpretami, ma nessuna tollera l'interpretazione¹⁷⁶.

La parabola (o apologo) costruita da Kafka, genere «che sin dall'antichità greco-latina e dalla tradizione religiosa del mondo ebraico-cristiano rinvia appunto al linguaggio del repertorio didascalico o profetico della figurazione allegorica», sembra venir meno alle sue caratteristiche convenzionali: dell'allegoria, infatti, essa «conserva tanto il bisogno di un senso ragionevole e condivisibile, l'impulso che induce irresistibilmente il lettore all'essenza

¹⁷³ Ivi, p. 216.

¹⁷⁴ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2017, p. 305.

¹⁷⁵ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 177.

¹⁷⁶ T. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, trad. it. E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1979, p. 155.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

di una congettura razionale e di una interpretazione accettabile, quanto il riferimento realistico al particolare concreto»¹⁷⁷, per poi disattendere, tuttavia, le attese dei lettori nel momento in cui l'agognato sovrasenso risulta «vuoto» e la lettera non comunica alcun significato determinato. Spezzando e rendendo inattuabile «il rapporto contemplativo tra il testo e il lettore»¹⁷⁸, Kafka si limita, con la sua opera, «a esprimere il bisogno di senso e, insieme, la distanza tragica da qualsiasi possibilità di afferrarlo e di trasmetterlo»¹⁷⁹.

Si precisa e chiarisce, così, il senso profondo dell'importante, per quanto non perspicua, definizione benjaminiana dell'«allegoria vuota», come di un'allegoria che non solo ha smarrito la chiave, ma che, ancor più, apparentemente «rinuncia alla propria stessa ragione, quella di esprimere un significato, seppure del tutto soggettivo, precario e mutevole»¹⁸⁰. Perso ogni «solido fondamento» in un mondo «svuotato dalla logica delle quantità e dei prezzi»¹⁸¹, l'allegoria mantiene però pur sempre, come si è cercato di dimostrare con la presente analisi, la propria funzione conoscitiva e critica, piegandosi a mimare nei suoi meccanismi proprio la «svalutazione del Senso» della società moderna¹⁸². L'allegoria vuota si rivela, ad un'attenta considerazione, come il solo mezzo espressivo realmente efficace rimasto agli intellettuali per tentare di comunicare il disagio esistenziale della realtà

¹⁷⁷ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, cit., p. 306.

¹⁷⁸ T. Adorno, *Note per la letteratura 1961-1968*, cit., p. 156: «Attraverso la violenza con cui Kafka esige l'interpretazione, egli abolisce la distanza estetica. [...] Tra i presupposti di Kafka, quello per cui il rapporto contemplativo tra il testo e il lettore è radicalmente turbato non è certo il meno importante. I suoi testi implicano che tra essi e la loro vittima non sussista una distanza stabile, e che essi investano la dimensione affettiva del lettore a un punto tale che questi tema che il raccontato si avventi su di lui, come le locomotive sul pubblico nei recenti film tridimensionali. Questa aggressiva vicinanza fisica mette fuori gioco l'abitudine del lettore a identificarsi coi personaggi dei romanzi».

¹⁷⁹ R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, cit., p. 305.

¹⁸⁰ *Ibidem*. Luperini afferma che tale formula inizia a precisare e rivelare la propria piena valenza «solo nell'arte modernista di Proust e di Kafka e, in Italia, di Pirandello e di Tozzi». Il critico si è servito in numerose occasioni della benjaminiana categoria dell'allegoria vuota, applicandola fruttuosamente a diversi autori del Novecento letterario italiano, tra cui, in particolare, Eugenio Montale: la lettura proposta da Luperini della parabola montaliana segue infatti lo snodarsi di un percorso che conduce dal simbolismo dei testi giovanili alle allegorie «piene» delle *Occasioni*, per arrivare all'allegorismo vuoto delle opere più tarde. Commentando la poesia *Schiappino*, così descrive le caratteristiche proprie dell'ultimo allegorismo del poeta genovese: «Si direbbe che manca la struttura anfibologica che è propria dell'allegoria: se il senso letterale e storico è ben presente, quello allegorico è del tutto assente. C'è un'allegoresi – proporrebbe de Man – cui non corrisponde un'allegorema».

¹⁸¹ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 176.

¹⁸² Anche P. Bürger, a proposito del testo d'avanguardia (su cui si tornerà più avanti con maggior attenzione), afferma che «il senso può anche essere quello di mettere in evidenza la totale mancanza di senso» dell'opera artistica, riflesso della perdita di valori e ideologie verificatasi nel mondo esterno (P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit.).

capitalistica, «unico modo modernista di dare parola ad un senso impossibile da afferrare e verbalizzare»¹⁸³.

Nella formula coniata da Walter Benjamin non è dunque implicito alcun abbandono della capacità di incidenza storica dello strumento allegorico, o della capacità del singolo individuo d'intervenire sulla realtà che lo circonda, come dedotto da Lukács nella sua ripresa polemica del passo de *Il dramma barocco tedesco*; né tantomeno essa induce ad autorizzare scivolamenti verso «una poetica della tautologia e del nichilismo»¹⁸⁴, secondo la lettura che ne è stata proposta da successivi studiosi e successive correnti teoriche, le quali, come ci si accinge a mostrare, si sono mosse piuttosto nella direzione contraria di una progressiva dispersione della carica corrosiva dell'allegoria moderna.

Tra le esperienze critiche che nel secondo Novecento hanno fatto maggiormente ricorso ad una nozione dell'allegoria per così dire “debole”, nettamente spostata sul lato dell'interpretazione (per cui si dovrebbe parlare più propriamente di «*allegorisme*»¹⁸⁵) e applicabile in misura più ampia all'atto stesso della lettura e della critica, si deve far riferimento ai due versanti, distinti ma contigui, dell'ermeneutica e del decostruzionismo, per poi soffermarsi in particolar modo sulla figura di Paul de Man. L'utilizzo e la significativa diffusione di un metodo allegorico in ambito esegetico si inserisce all'interno di un più generale «spostamento della filosofia verso i meccanismi della comprensione, a scapito dell'analisi della realtà materiale» che si verifica a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, legandosi ai «processi di ripresa funzionale dell'esperienza del soggetto» e al crescente ruolo attribuito al momento della lettura, ritenuto centrale «nell'acquisizione non solo del reale, ma anche del fatto estetico»¹⁸⁶. La comprensione dei significati del testo letterario dipende in misura sempre maggiore dai cambiamenti dell'orizzonte di ricezione:

¹⁸³ Stefania Petruzzelli - Cristina Placido, *Il «ragnolino» e l'allodola. Il senso sospeso nell'universo di Bestie*, in *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2019, p. 139.

¹⁸⁴ Franco Fortini, *Benjamin, l'allegoria, il postmoderno*, in «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», anno III, n. 7, 1991, p. 124.

¹⁸⁵ Si veda a tal proposito il paragrafo *Tra processo e prodotto: allegorisme e allegoria*, giustamente posto da Marco Rustioni a introduzione del suo studio: «Nelle classificazioni sinora riportate quasi mai, almeno per quanto riguarda l'allegoria, viene messa in evidenza la distanza che intercorre tra processo e prodotto», nota in limine lo studioso, impostando il proprio lavoro proprio «a partire dalla dialettica che intercorre tra allegoria e allegoresi, tra esiti espressivi ed esegesi testuale» (M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., pp. 12-13).

¹⁸⁶ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 105.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

Se la forma, in quanto totalità dotata di senso, raggiunge il suo pieno significato solo quando viene interpretata [...], è evidente che il dato artistico diviene suscettibile al meccanismo della domanda e della risposta, alla variazione della soggettività o dell'orizzonte storico. Tale orientamento teorico, elaborato da Gadamer in *Verità e metodo*, ha dato origine ad una serie di atteggiamenti critici che rinviano proprio all'allegoria, attorno alla quale vengono stabiliti i fondamenti di questa prassi estetica¹⁸⁷.

Nello scorso paragrafo si è già avuto modo di chiamare in causa il pensiero di H. G. Gadamer, che nel citato *Verità e metodo* (1960) si sofferma proprio sulla *Riabilitazione dell'allegoria*, impegnandosi nel dimostrare la fondamentale relatività dell'estetica simbolica, fondata sul culto del genio e dell'*Erlebnis*¹⁸⁸. Alla luce di queste osservazioni, il discredito in cui era stata gettata l'allegoria sembra perdere di absolutezza; e tuttavia, nel successivo saggio *L'attualità del bello* (1977), trattando dell'arte moderna («bestia nera dell'ermeneutica»), in quanto «non mediata dalla tradizione»¹⁸⁹, Gadamer torna a esaltare una forma di opera letteraria autosufficiente e autosignificante, un'opera tale che «il contenuto del suo dire si trovi soltanto in se stessa»¹⁹⁰. L'allegoria, «nelle sue modalità moderne e implicitamente politiche», viene così di nuovo «gentilmente messa alla porta»¹⁹¹, accantonata, e, quando non rifiutata apertamente, quantomeno depotenziata e privata di ciò che la opponeva direttamente all'estetica simbolista.

Il più evidente tentativo di «erodere la politicità insita nel recupero»¹⁹² della funzione allegorica originariamente promosso da Benjamin è portato avanti da Paul de Man, principale esponente del decostruzionismo americano, corrente in cui l'allegoria viene sì «accolta a braccia aperte e riabilitata, ma, come dire, spalmata dappertutto»¹⁹³, perdendo di

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 38: «Da questo panorama della storia dei termini simbolo e allegoria possiamo trarre una conclusione. La rigida contrapposizione tra i due concetti [...] diventa più elastica quando se ne mette in luce il legame con l'estetica del genio e dell'*Erlebnis*. Se già la riscoperta dell'arte barocca [...] e in particolare, negli ultimi decenni, quella della poesia barocca, e insieme le moderne ricerche della scienza dell'arte hanno condotto a una certa riabilitazione dell'allegoria, si può ora portare in luce lo sfondo teorico di questo processo. La base dell'estetica dell'Ottocento era la libertà dell'attività simbolizzatrice del sentimento. È però una base valida? Questa attività simbolizzatrice non è in verità ancora oggi limitata da una tradizione mitico-allegorica? Se si riconosce tutto questo, bisogna di nuovo pensare l'opposizione simbolo-allegoria come qualcosa di relativo, laddove essa appariva come assoluta nel quadro dei pregiudizi ispirati all'estetica dell'*Erlebnis*».

¹⁸⁹ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 215.

¹⁹⁰ H. G. Gadamer, *L'attualità del bello*, Genova, Marietti, 1986, p. 41.

¹⁹¹ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 216.

¹⁹² *Ivi*, p. 215.

¹⁹³ *Ibidem*.

specificità e carica oppositiva, venendo riassorbita all'interno di un metodo esegetico che sembra individuarla e teorizzarla in qualsivoglia testo in cui si manifesti una qualche discrasia tra struttura grammaticale e struttura retorica, «anche “all’insaputa” o contro le intenzioni dell’autore»¹⁹⁴. Fatto circolare ovunque, «il termine stesso smarrisce le sue determinazioni tecniche», e, preda di «una galoppante inflazione», si vede sottratto «sia il suo carattere di progetto, sia il carattere alternativo che le pratica moderna le aveva conferito»¹⁹⁵.

Ciò risulta evidente già nella rilettura di alcune componenti dell'allegoria teorizzate da De Man, in cui è ben visibile l'influsso della lezione benjaminiana e, al tempo stesso, il progressivo e deciso allontanamento da essa¹⁹⁶; si può prendere in esame, anzi tutto, un passaggio de *La retorica della cecità*, in cui il critico americano argomenta la differente estensione temporale dell'allegoria rispetto al simbolo:

La prevalenza dell'allegoria corrisponde sempre al disvelarsi di un destino autenticamente temporale. [...] Nel mondo del simbolo diviene possibile per l'immagine coincidere con la sostanza, dal momento che la sostanza e la sua rappresentazione non differiscono nel loro essere ma solo nell'estensione: esse sono poste a totalità dello stesso insieme di categorie. Il loro rapporto è la simultaneità [...]. Mentre il simbolo postula la possibilità di una identità o identificazione, l'allegoria designa preventivamente, in relazione alla propria origine, una distanza e, rinunciando a ogni ontologia o desiderio di coincidenza, stabilisce il proprio linguaggio nel vuoto di questa differenza temporale.¹⁹⁷

La temporalità progressiva dell'allegoria induce Paul de Man a esprimere una preferenza per tale forma d'espressione rispetto alla simultaneità propria del modo simbolico: mentre in quest'ultimo, infatti, «significante e significato s'implicano a vicenda e presuppongono una comune totalità»¹⁹⁸, nell'allegoria si realizza una scissione insanabile tra il piano

¹⁹⁴ Ivi, p. 216.

¹⁹⁵ Ivi, p. 217.

¹⁹⁶ Per un confronto ragionato sul pensiero di De Man e Benjamin in merito alla forma allegorica, si rimanda almeno ai contributi di Susanne Knaller, *A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man. With Some Remarks on Allegory and Memory*, «The Germanic Review», vol. 77, 2002, e Andrea Mirabile, *Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man*, «German Studies Review», 35, 2, 2012, nonché al contributo *È illeggibile l'allegoria? Tornando (da de Man) a Benjamin* di Romano Luperini, in Id., *L'allegoria del moderno*, cit., discusso più avanti nel corso del presente paragrafo.

¹⁹⁷ P. De Man, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997, trad. it. di E. Saccone, pp. 263-264.

¹⁹⁸ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 45.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

dell'espressione e il piano del contenuto, tra livello letterale e livello figurale. Di conseguenza, se l'estetica simbolista si lega all'illusoria promessa di una pienezza del senso e alla garanzia di una verità immediatamente intuibile, il ragionamento allegorico postula per contro un reiterato, instancabile rinvio all'alterità – com'è proprio del suo etimo –, cosicché, «di rimando in rimando», potrebbe allontanare «all'infinito il momento della verità»¹⁹⁹. L'allegoria viene dunque letta e interpretata da P. de Man come figura della ripetizione, in cui un segno si lega a quello successivo in un rapporto che non può mai essere esente dallo scarto, dal residuo e dalla discrasia:

Risulta necessario, se ci deve essere allegoria, che il segno allegorico faccia riferimento ad un altro segno che lo precede. Il significato cui dà luogo il segno allegorico può dunque consistere soltanto nella ripetizione (nel senso kierkegaardiano del termine) di un precedente segno, con il quale non può mai coincidere, dal momento che l'essenza stessa di questo segno precedente è di essere pura anteriorità²⁰⁰.

Tuttavia, svincolando la temporalità dell'allegoria «dai percorsi e dalle gerarchie storiche del significato» per considerarla unicamente come «una “pura” distanza di un segno da un segno antecedente, in un continuo rinvio della coincidenza»²⁰¹, è inevitabile che si tenda verso un uso quanto mai generale e astorico di tale concetto, disperdendo l'opposizione tra esso e il simbolo, posti nuovamente, a ben vedere, sullo stesso piano di ineffabilità e absolutezza. Al contrario di Benjamin, in cui «la temporalità dell'allegoria non è mai “pura”»²⁰² ma sempre inscindibilmente collegata al piano della contingenza, nell'interpretazione fornita da Paul de Man tale modo espressivo appare privo di effettive istanze storico-politiche, annebbiandosi nello statuto di un'astratta convenzionalità segnica.

Pur essendo uno dei critici ad aver attribuito, dopo Benjamin, maggior importanza alla nozione di allegoria, ponendola al centro della propria riflessione, de Man la considera tuttavia «dal punto di vista assoluto di un'astratta epistemologia»²⁰³ e di un'ontologia del linguaggio, posizione intellettuale che implica un radicale ripensamento e ridimensionamento del suo stesso statuto. La distanza tra le impostazioni dei due critici e

¹⁹⁹ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 177; e poco oltre: «Come l'ironia [...], nell'allegoria il significato è sempre doppio: secondo il modo di ragionare della decostruzione, se il significato non è uno, allora è zero; ecco perché l'allegoria è decostruttiva».

²⁰⁰ P. De Man, *Allegorie della lettura*, cit., p. 265.

²⁰¹ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 177.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 48.

l'uso dell'allegoria da essi attuato viene discussa con grande chiarezza da Romano Luperini nell'ampio paragrafo *È illeggibile l'allegoria? Tornando (da de Man) a Benjamin* (in Id., *L'allegoria del moderno*, cit.)²⁰⁴, del quale merita riportare alcuni snodi essenziali, al fine di illustrare il funzionamento del metodo allegorico proposto da de Man e le sue principali implicazioni. L'attenta analisi condotta da Luperini mostra anzitutto come la teoria del decostruzionista americano si regga sulla messa in discussione e problematizzazione dei rapporti esistenti tra il piano della retorica e il piano della grammatica, o, in altri termini, fra poetica ed ermeneutica, simbolizzante e simbolizzato:

Tale disgiunzione è meglio compresa [...] in termini di difficoltà di relazione fra l'ermeneutica e la poetica della letteratura. Quando si fa della poetica, si ha a che fare con la stilistica o con la descrizione del modo in cui un'opera significa. Il problema è se queste due attività sono complementari, se si può dare conto dell'opera nella sua interezza facendo ermeneutica e poetica nello stesso tempo. L'esperienza di questo tentativo dimostra che non è il caso d'insistervi. Quando si cerca di raggiungere tale complementarietà, la poetica dà sempre congedo e ciò che in realtà si fa è sempre dell'ermeneutica [...]. Le due attività non sono complementari e possono essere mutualmente esclusive²⁰⁵.

Tra i due livelli della «struttura grammaticale» e della «struttura retorica» de Man individua un insanabile sfasamento, una discrasia che invalida l'operazione della comprensione testuale e compromette la stessa leggibilità dell'opera letteraria. Oltre che

²⁰⁴ L'esame dell'opera del critico americano viene inserita da Luperini in una ben più ampia discussione dei rapporti intercorrenti tra «semantica» e «interpretazione», aspetti che di rado riescono a intessere un dialogo senza che l'uno prevalga sull'altro: «Se disgiungere struttura semantica e attività interpretativa attraverso il privilegiamento del primo elemento induce a uno scientismo che, strappando l'opera dal suo contesto pragmatico, tutto riduce all'oggettività del testo e nulla concede al punto di vista del lettore; separarle privilegiando il secondo elemento conduce invece a un nichilismo che, analogamente dimenticando le condizioni storiche di produzione e le qualità peculiari del testo, ne distrugge qualsiasi possibile identità» (R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 36). Nella disamina del conflitto creatosi tra queste due opposte tendenze, la posizione di de Man risulta particolarmente degna di attenzione: «La ricerca recente del più rigoroso fra i decostruzionisti americani merita interesse proprio per questo: Paul de Man ha il coraggio di portare alle estreme conseguenze i procedimenti dei due opposti filoni di pensiero sin qui considerati, e cioè il formalismo che quello scientismo aveva prodotto e il relativismo implicito in qualsiasi ermeneutica privilegiante il punto di vista del lettore, unificandoli in una prospettiva che, disgiungendo coerentemente e definitivamente semantica e interpretazione, approda conseguentemente alla tesi dell'illeggibilità del testo» (ivi, p. 37). Sul tentativo attuato da Luperini di conciliare questi antitetici orientamenti interpretativi e sulla sua proposta di un'«ermeneutica materialistica» si ritornerà nel corso del secondo capitolo del presente lavoro.

²⁰⁵ P. de Man, *Cecità e visione: linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975, cit., pp. 87-88.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

inconciliabili, enunciato letterale ed enunciato figurativo si annullano l'un l'altro, rendendo l'atto della lettura «un processo negativo»²⁰⁶ in cui il tentativo di afferrare il significato richiederebbe una «decodificazione grammaticale», la quale viene tuttavia prontamente e continuamente «dissolta dalla retorica». Esaminando un passo di *Du côté de chez Swann*, de Man mostra ad esempio come la retorica testuale smentisca, in questo caso, il significato letterale, dal momento che l'affermazione della superiorità della metafora rispetto alla metonimia viene condotta da Proust proprio attraverso strutture metonimiche, in un'irrisolvibile contraddizione interna che mina l'attendibilità del contenuto testuale inteso in prima battuta. L'«interferenza» e la «mutua negazione» tra i due piani – per cui «un'allegoria letta secondo il livello retorico viene decostruita, e cioè smentita, se letta letteralmente» – non possono che condurre, come si vedrà, al principio dell'indecidibilità testuale e dell'illeggibilità dell'allegoria.

De Man si mostra dunque fedele alla tesi per cui «quello che io significa è sovvertito dal modo in cui lo significa», o viceversa, applicata nelle letture decostruttive di *Allegories of Reading* con un rigore e una coerenza tali da sfociare molte volte nella capziosità e nell'esercizio sofisticato. Il testo letterario, nelle interpretazioni allegoriche proposte dal critico, cessa di essere inteso come «una totalità monadica», come organismo conchiuso e autosufficiente, non potendo più «significare nel suo insieme» bensì proprio «nella sua disarticolazione» e «mancata coincidenza dei piani»²⁰⁷. De Man scava tra le fratture e «le dissomiglianze del testo da sé»²⁰⁸, fino al punto di rendere inconsistente l'oggetto dell'esercizio ermeneutico: intimamente contraddittoria e incoerente, l'opera letteraria «può essere e non essere»:

Un testo letterario non è un evento fenomenico cui possa essere garantita qualche forma di esistenza positiva, come un fatto di natura o un atto della mente. Esso non conduce ad alcuna percezione trascendentale, a nessuna intuizione o conoscenza, ma solo sollecita una comprensione che deve restare immanente, perché pone il problema della sua intelligibilità nei suoi propri termini.²⁰⁹

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ S. Ferri, Recensione a P. de Man, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997, «Testo e senso», n. 2, 1999, p. 166.

²⁰⁸ *Ibidem.*

²⁰⁹ P. de Man, *Allegorie della lettura*, cit., p. 89. Si veda anche M. Rustioni, *op. cit.*, p. 107: «Ad un esame delle sue parti, la teoria letteraria di de Man si muove sul crinale di un paradosso: riuscire a parlare di un testo ritenuto inesistente». L'approccio al testo letterario adottato dal critico americano si mostra dunque come «al

Luperini propone, come campione esemplificativo del procedere del meccanismo allegorico demaniano, l'analisi condotta dal critico del verso conclusivo della celebre *Among School Children* di Yeats («*How can we know the dancer from the dance?*»), generalmente inteso come una domanda retorica a testimonianza dell'unità inscindibile di segno e significato propria dell'estetica simbolista. Se, tuttavia, portiamo avanti e applichiamo le premesse metodologiche del decostruzionismo demaniano, siamo autorizzati a leggere il verso in questione in senso letterale, e il risultato, in questo caso, «non sarà il simbolo bensì l'allegoria»:

Qui la lettura figurativa, che considera retorica la domanda, è forse ingenua, mentre la lettura letterale porta a una maggiore complicazione di temi e di affermazioni. Perché risulta che l'intero schema imposto dalla prima lettura può venire sconvolto o decostruito dalla seconda lettura in cui il verso finale viene letto letteralmente come se volessimo dire che la danzatrice e la danza non sono la stessa cosa; allora potrebbe essere utile o forse assolutamente necessario separarle [...]. Ma ciò sostituirà la lettura di ogni dettaglio simbolico con un'interpretazione divergente [...]. Questo accenno dovrebbe essere sufficiente a far pensare che due letture totalmente coerenti ma assolutamente incompatibili possono appoggiarsi l'una all'altra sulla base di un solo verso, la cui modalità retorica trasforma il tono e il modo dell'intera poesia. Né tanto meno si può dire [...] che la poesia contenga semplicemente due significati che coesistono l'uno a fianco dell'altro. Le due letture devono semplicemente scontrarsi in un confronto diretto, perché una lettura rappresenta esattamente l'errore che l'altra denuncia e deve essere annullata da quella. Né possiamo in alcun modo decidere a quale delle due letture dare la priorità: nessuna può esistere senza l'altra²¹⁰.

La lettura suggerita da de Man appare in questo caso quanto mai forzata e ingiustificata, non sussistendo, a rigore, alcuna reale opposizione tra enunciato grammaticale ed enunciato retorico: il verso qui discusso rimanda sempre, anche qualora fosse inteso in maniera letterale, alla difficoltà oggettiva di realizzare l'operazione del distinguere, del separare la danzatrice dalla danza, e non a «un'urgenza soggettiva» come suggerito dal critico. Pur volendo ammettere la possibilità di uno scontro tra le due letture, Luperini interviene a

limite del nichilismo. Se i segni non esistono in quanto tali, ma sono percezioni, altrettanto si può dire del testo e ciò che viene messo in discussione è proprio la sua esistenza materiale» (*ibidem*).

²¹⁰ Ivi, pp. 90-91.

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

contestare la tesi conclusiva dell'indecidibilità delle interpretazioni: nella «realità pragmatica della comunicazione è errata», infatti, «qualsiasi interpretazione che non tenga conto del contesto» e, «più precisamente, nel caso di un testo poetico, della sua contestualità organica»²¹¹. La stessa «organizzazione semantica del testo», così come «il confronto fra microtesto e macrotesto e fra la poesia in questione e il contesto culturale dell'autore»²¹², guidano il lettore nella scelta del significato corretto implicito nelle parole di Yeats, autorizzando l'attribuzione di una priorità a una delle due letture. La tesi demaniana per cui il testo consentirebbe interpretazioni mutualmente esclusive, autodecostruendosi continuamente²¹³, può sussistere «solo isolando e assolutizzando la domanda finale» del brano di Yeats, ponendosi dunque dal punto di vista astratto di «un'ontologia del linguaggio» e non da «quello concreto della pratica comunicativa»²¹⁴.

La presunta impossibilità di formulare un giudizio «in termini di verità e di errore» fa sì che ogni opera narrativa, nella teoria di de Man, risulti di fatto illeggibile, «prigioniera di un complicato *double bind*»²¹⁵; processo che, d'altra parte, nota Luperini, dovrebbe coinvolgere parimenti l'atto dell'esegesi, comportando, «come unico atto coerente, il silenzio, la sospensione stessa della critica»²¹⁶. Il sistema proposto dal decostruzionista americano muove, a ben vedere, da una radicale messa in discussione non solo e non tanto dell'incapacità del linguaggio letterario di «significare in modo univoco»: «è chiamata in causa, piuttosto, l'ambiguità stessa della scrittura linguistica che, nascosta o poco evidente nell'uso quotidiano del linguaggio, emerge con forza nel testo letterario e ne è, anzi,

²¹¹ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 43.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ S. Ferri, recensione a P. de Man, *Allegorie della lettura*, cit., p. 166: «Il testo si *autodecostruisce*: consente letture multiple ma incompatibili, cosicché qualsiasi lettura ammessa come vera potrà comunque essere “smontata” (de Man utilizza il verbo inglese “*to undo*”, disfare) da altre letture, da altri elementi contenuti nel testo. È chiaro che nel momento in cui si ammette la possibilità di letture molteplici e contrapposte, come fa il decostruzionismo, si deve anche riconoscere ogni narrazione come illeggibile, “se per illeggibile intendiamo una singola, definitiva interpretazione”».

²¹⁴ *Ivi*, p. 43.

²¹⁵ P. de Man, *Allegorie della lettura*, cit., p. 92.

²¹⁶ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 38: «Se infatti la scrittura critica, come ogni altra scrittura, non può che essere indecidibile, perché dovremmo credere alla sua possibilità di decidere circa l'“indicibilità retorica” della letteratura?». L'unico tentativo di risposta a tale quesito si può riscontrare in *Allegories of Reading*, dove de Man fa appello «*in extremis*, al mondo dell'etica, della prassi e dei bisogni»: «il significato, insussistente sul piano epistemologico, può farsi valere su quello pratico, sul quale torna a rivelare una sua efficacia quella allegoria di cui pure è dichiarata l'illeggibilità». Luperini torna tuttavia a sottolineare la presenza, nel sistema di pensiero demaniano, di una disgiunzione insanabile tra la «dimensione epistemologica» e la «dimensione etico-pratica», «quasi non fosse possibile considerare, da un punto di vista etimologico, la natura pragmatica del linguaggio».

costitutiva»²¹⁷. In ciò egli si discosta notevolmente dalla lezione di Benjamin, in cui non vengono mai meno, invece, la consapevolezza della convenzionalità che è alla base dell'atto linguistico e letterario, da un lato, e la coscienza dell'«atto di responsabilità storica implicito nell'attribuzione del significato e del giudizio»²¹⁸, dall'altro. «La finitezza e la mondanità dell'allegoria» moderna, così com'è teorizzata da Benjamin, comportano e salvaguardano «anche la sua leggibilità»²¹⁹.

L'allegoria demaniana sconta, in ultima analisi, il peso di un approccio intellettuale esclusivamente nichilista, in cui finisce per essere del tutto trascurato il versante benjaminiano e materialistico della «produzione sociale di senso»; il critico decostruzionista finisce così «per restare prigioniero proprio di quell'orizzonte “essenzialistico” che vorrebbe contestare, nonché della logica del simbolo che pure vorrebbe rifiutare»:

Il totale nichilismo di de Man non è che il rovescio del sogno romantico di una perdita totalità originaria, il risvolto nostalgico di una pienezza di cui ci si ostina a considerare le macerie²²⁰.

Viene a mancare, nella «concezione aporetica dell'indecidibilità di de Man» la fondamentale «tensione dialettica»²²¹ insita nell'allegoria di matrice benjaminiana; nell'assoluto dominio del linguaggio e della retorica si diluisce e si perde, con le

²¹⁷ S. Ferri, Recensione a P. de Man, *Allegorie della lettura*, cit., p. 165.

²¹⁸ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 48.

²¹⁹ *Ibidem*; la distanza rispetto al messaggio benjaminiano è sottolineata anche poco più avanti, a p. 51: «Quando de Man afferma che “l'interpretazione di un segno non è [...] un significato ma un altro segno: una lettura, non una decodificazione, e pertanto interpretabile in un altro segno e così via, *ad infinitum*”, fa una dichiarazione coerente con la sua tesi dell'indecidibilità della scrittura e dell'illeggibilità dell'allegoria, non con la posizione di Benjamin. Dal nostro punto di vista potremmo riformulare così la sua definizione: l'interpretazione è allegoria di un'allegoria, dunque si attualizza come lettura allegorica di una specifica scrittura, da un lato fornendone un significato storicamente e convenzionalmente determinato e pertanto interpretabile da un'altra lettura allegorica, *ad infinitum*, e, dall'altro, nello stesso tempo, proprio in questo e per questo, ponendosi essa stessa come significato».

²²⁰ *Ivi*, p. 40.

²²¹ P. Zublena, *La retorica di Paul de Man*, «Between», vol. IV, n. 7, 2014, p. 7; molto pertinenti e acute appaiono anche le seguenti notazioni dello studioso: «è probabilmente soprattutto il fatto che l'allegoria esprima la storicità di una singola esistenza (con tutti i suoi addentellati malinconici) che doveva sembrare inaccettabile a de Man. L'allegoria, o l'ironia che può intrecciarsi con essa (come pare in *Retorica della temporalità*) o decostruirla a sua volta a un terzo grado (come sembra piuttosto in *Allegorie della lettura*), non sono funzioni autoriali, o comunque riconducibili a un soggetto che eserciti intenzionalità».

I. Per un inquadramento storico e teorico della nozione dell'allegoria

conseguenze sopra esposte, la contraddizione tra gli opposti «da cui nascono la storia e il progresso»²²².

In conclusione di questa breve disamina di alcune modalità attraverso cui la lezione benjaminiana è stata recepita e al contempo depotenziata, è bene sottolineare nuovamente come l'«effetto smaterializzante» appena osservato, dovuto in ultima analisi alla rimozione della «coscienza storica»²²³ di base, non sia condiviso in egual modo dal vasto ed eterogeneo fronte dell'ermeneutica e della teoria della ricezione. Una parte della critica, infatti, è rimasta fedele all'esigenza d'intrattenere e mantenere «una dialettica con il testo, inteso come prodotto storico e ideologico di una determinata epoca, da mettere in relazione con la pluralità degli orizzonti interpretativi, fino a determinare la comprensione odierna»²²⁴. È il caso, tra gli altri, di Hans Robert Jauss, il quale, nei saggi *Tempo e ricordo nella "Recherche di Marcel Proust"*, adotta un approccio che, pur privilegiando un «costante rapporto tra il testo e l'interprete», «nulla ha da spartire con il nichilismo veicolato dalla critica decostruzionista»²²⁵. Così come non mancano, al di fuori dell'area qui circoscritta ed evidenziata, altri recenti recuperi delle posizioni di Benjamin, in cui non viene meno, ma risulta anzi intensificata, la determinazione storico-politica dell'allegoria; si avrà modo di vederlo, in particolare, nel capitolo volto a ripercorrere l'affermarsi, in seno alla critica italiana, di una tendenza di orientamento materialistico e neoespressionistico, che rilancia un uso della funzione allegorica nettamente connotato in senso antagonista. Del tutto peculiare, infine, appare la rilettura contemporanea dell'allegoria attuata dal neomarxista F. Jameson, che a tale nozione ha dedicato, nel corso degli anni, un vasto numero di scritti teorici – di cui si tratterà, con la dovuta attenzione, nella seconda parte del presente lavoro.

Ciò che più preme sottolineare, a quest'altezza, è la necessità di non disperdere la valenza antagonista dell'allegoria benjaminiana, difendendo l'uso moderno e contemporaneo di tale figura «dalla sua stessa ritrovata fortuna, rivendicando i suoi tratti specifici, anti-egemonici e intenzionalmente destrutturanti»²²⁶.

²²² Ivi, p. 13. Su questo fondamentale «deficit di dialettica» della concezione demaniana dell'allegoria insiste anche l'importante contributo di Guido Mazzoni, *La saggezza e l'ironia. Su "Allegorie della lettura" di Paul de Man*, «Allegoria», XI, n. 51, 1999.

²²³ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 109.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ Ivi, p. 111.

²²⁶ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 123.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

II. 1 «*Fine del simbolico, dell'oggetto simbolico*».

Individuato, se pur procedendo per tappe fondamentali e con necessaria *brevitas*, un ideale sistema di coordinate entro cui poter agevolmente collocare la nozione dell'allegoria – delimitando e chiarendo al contempo il raggio d'interesse dell'analisi che s'intende condurre –, il secondo capitolo del presente studio si volge verso l'ambito più specifico dell'elaborazione teorico-critica e dell'annesso dibattito sviluppatosi in Italia a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, con la stagione dello sperimentalismo e della neoavanguardia, e prolungatosi, attraverso una serie di fasi tra loro distinte ma accomunate da determinate concezioni e *posture* intellettuali di fondo, nei decenni successivi, conoscendo momenti di sorprendente fertilità e vivacità. Restando fedeli all'ottica che contraddistingue la *Parte prima* di questo lavoro, con un'attenzione privilegiata (ma non esclusiva), dunque, per il versante della produzione teorica, nei paragrafi che seguono viene indagato e valutato il vicendevole emergere, ora implicito ora esplicito, della funzione allegorica all'interno dell'area sopra indicata. Il progressivo restringimento e la graduale “messa a fuoco” della visione proposta nel precedente capitolo consentono di evidenziare le specificità della teorizzazione italiana sull'allegoria, qui considerata in una sequenza di momenti storico-letterari particolarmente produttivi e significativi¹; il discorso, pertanto,

¹ Tali momenti, come precisato anche nell'*Introduzione*, si possono schematicamente individuare negli ambiti dello sperimentalismo e della neoavanguardia degli anni Sessanta, e del successivo affermarsi della cosiddetta “Terza ondata” o “neo-neoavanguardia”. Al fine, tuttavia, di non escludere dal discorso «non soltanto gli “eretici”, ma anche i singoli non iscritti a nessun movimento, i solitari sperimentatori tuttavia irrinunciabili», si potrebbero adottare nozioni e classificazioni dotate di «maggiore flessibilità» e maggiormente inclusive, quali quelle, suggerite da Francesco Muzzioli, di «modernità radicale (contrapposta

procederà seguendo il naturale andamento cronologico, ripercorrendo i principali snodi attraverso cui la riflessione in merito all'allegoria – insieme alle altre nozioni critiche che essa implica e che le orbitano attorno, in una “costellazione teorica” fortemente coesa – transita e penetra, a un tempo, nella critica e nella pratica letteraria italiana, procedendo di pari passo con la ricerca di una «linea alternativa»² della letteratura.

Nella sua analisi storico-critica del vicendevole alternarsi del paradigma simbolico e del paradigma allegorico all'interno della letteratura novecentesca, Romano Luperini osserva come «la tradizione del simbolismo e del postsimbolismo» sia stata «messa in discussione», nella seconda metà degli anni Cinquanta e poi negli anni Sessanta, da diversi fronti e secondi differenti modalità:

Da parte dei poeti di «Officina», ci fu la scelta del poemetto in chiave prosastico-narrativa e “antinovecentista” (come allora si diceva); poi furono i «novissimi» a optare per una linea “bassa” e oggettuale, giocando sullo straniamento ironico e rifiutando il “poetico”. Si respingeva, in entrambi i casi, la pratica lirico-simbolica fondata su una concezione orfica della poesia come rivelazione della verità. Non è certo un particolare privo di significato storico che il maggior rappresentante di quest'ultima tendenza, Montale, abbia vissuto, appunto negli anni Cinquanta e Sessanta, la crisi del simbolismo come crisi della poesia stessa, scegliendo dapprima il silenzio, poi soluzioni prosastiche e satiriche.³

Un discorso sul progressivo esaurimento delle poetiche simboliste e sul parallelo imporsi di una «linea bassa e “oggettuale”», qui giustamente menzionata da Luperini in relazione alle soluzioni testuali impiegate dai Novissimi, non può esimersi dal considerare il fondamentale precedente costituito dalla figura di Luciano Anceschi e dalle direttrici che «il

alla moderazione del postmoderno)», o, ancor più, quella di «letteratura di ricerca»: «nozione meno pretenziosa, ma pur sempre dotata di contrapposizione: ricerca contro mancanza di ricerca, contro l'abitudine, il senso comune; “ricerca”, in fondo, sarebbe sempre proveniente dall'ambito scientifico, da quel “laboratorio” che in letteratura significa interscambio intellettuale contrapposto all'idea squisitamente emotiva e individuale. [...] in tutti questi casi, viene meno l'esclusività dei collettivi ufficialmente coperti da sigla» (F. Muzzioli, *Piccolo dizionario dell'alternativa letteraria*, Milano, ABEditore, 2014, p. 39). Pur tenendo ben fermi i campi d'indagine sovra elencati, onde evitare un'analisi dispersiva ed eccessivamente eterogenea, la definizione di «una letteratura di ricerca» ha il pregio di raccogliere intorno a sé e alla comune concezione antagonista del fatto letterario esperienze molteplici, estendendosi anche a quelle proposte che altrimenti risulterebbero poste in second'ordine.

² Si veda sempre F. Muzzioli, *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2001.

³ R. Luperini, *Oltre la tradizione simbolista*, in *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di F. Bettini e F. Muzzioli, Lecce, Manni Editori, 1990, pp. 64-65.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

verri», da lui fondato nel 1956, impresse su una determinata e significativa parte del panorama coevo⁴. L'importanza rivestita da Anceschi, «critico collaboratore di poesia»⁵ le cui iniziative promuovono «un impulso allo sviluppo delle istituzioni letterarie»⁶, emerge in realtà con chiarezza già qualche anno prima, quando, nel 1952, egli dirige per la casa editrice Magenta la collana di poesia «Oggetto e simbolo», inaugurata dalla pubblicazione dell'antologia *Linea Lombarda*⁷. In una stagione in cui «la lirica era ancora dominante in Italia e in Europa»⁸, Anceschi affida alla *Prefazione* anteposta all'antologia una ferma dichiarazione a favore di una poesia che «ritrovi gli oggetti» e ad essi affidi il proprio rinnovamento:

Chissà dove, sepolta, ora, tra altre carte in una cassa di sfollamento non più riaperta, forse, c'è una lettera che dà come moto di allarme questa misura della nostra memoria. Scritta in un settembre, non so più se del 1933 o del 1934, da una collina di quelle che circondano, un po' aspre e nude, il Segrino, essa indicava la fiducia in *una poesia che ritrova gli oggetti*, e, nello stesso tempo, raggiunge *il massimo d'intensità, per immagini rapide e senza ricadute nel discorso*.⁹

In questa sede Anceschi, ponendosi «in rapporto di continuità con l'impostazione anti-idealistica della fenomenologia», vuole sottolineare la «consapevolezza del “fare” poesia,

⁴ Un importante contributo, in tal senso, viene dal volume di Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento* (Firenze, Firenze University Press, 2007), in cui è attentamente ripercorsa e discussa la graduale «istituzione» di una poetica che privilegia la dimensione “oggettuale” e allegorica del testo letterario. È in particolare nel sesto capitolo, dedicato all'*Oggettualità novissima*, che lo studioso, prendendo le mosse dall'analisi della cosiddetta «funzione Gadda», esamina il ricorso a poetiche di tipo oggettuale affermatosi nell'ambiente della rivista «il verri» e, poco dopo, nel gruppo dei Novissimi. Restano sempre valide, inoltre, le analisi di Fausto Curi (in particolare i capitoli *Fenomenologia e storiografia nell'opera di Luciano Anceschi e Anceschi e l'orizzonte della poesia* del volume *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, I Novissimi, Il Gruppo 63*, Milano, Mimesis, 2017).

⁵ T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 37: «la figura di Anceschi critico “collaboratore di poesia” risulta eccentrica nel panorama dell'epoca, poiché non compie solo lavori teorici di ricerca sullo “statuto” e sulle istituzioni letterarie, ma anima situazioni, sviluppa progetti [...]».

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 43: «Titolo inaugurale della collana “Oggetto e simbolo”, il volume raccoglie testi di autori affini per poetica, situati a cavallo fra la “terza” e la “quarta generazione”. Mediando nel binomio “oggetto e simbolo” la linea analogica ungarettiana con la poetica di Montale, Anceschi affianca al già rappresentativo Vittorio Sereni cinque voci lombarde di diversa importanza, quasi esordienti, nate intorno agli anni Venti: Roberto Rebora, Giorgio Orelli (ticinese), Nelo Risi, Renzo Modesti, Luciano Erba».

⁸ F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, cit., p. 39.

⁹ L. Anceschi, *Prefazione a Linea Lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, Varese, Magenta, 1952, p. 8.

lasciandola libera da determinazioni *ante-rem*¹⁰ e incoraggiando a gran voce, piuttosto, una poesia che sia «*in re*»¹¹. Se l'indicazione del raggiungimento del «massimo d'intensità per immagini rapide», inoltre, viene chiosata da Tommaso Lisa come «uno dei nodi poundiani (imagisti) del pensiero di Anceschi, in un passo di poco successivo il riferimento al poeta americano si fa scoperto, attraverso la citazione diretta dal saggio *A few Don'ts by an Imagiste* (1912):

“It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works”, ha detto qualcuno, e tutto il nostro studio, per diversissime vie, ci portava alla speranza dell'Immagine, di una immagine, dico, che confida nelle *possibilità poetiche della presenza degli oggetti, e che preferisce la corposa allegoria alla diafana analogia*.¹²

Trova espressione in queste righe anche l'esplicita preferenza nei confronti di una poetica e di una scrittura allegoriche: una «scrittura allegorica», commenta nuovamente Tommaso Lisa, «che affronta la realtà in modo critico/mimetico» e verso cui Anceschi spingerà il gruppo dei Novissimi, attraverso il *medium* di un «Dante letto da Eliot e Pound»¹³. Risale alla metà degli anni Quaranta, infatti, il primo accostarsi di Anceschi alla poesia anglo-americana e in particolar modo alla produzione di Eliot e di Pound: nel 1946 vede la luce la traduzione di *The Sacred Wood* di Eliot, con un ampio saggio introduttivo che nel 1953 confluirà, insieme a uno studio su Pound, nel volume *Poetica americana*¹⁴. Degli studi di

¹⁰ T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 47.

¹¹ Ivi, pp. 47-48: «La tradizione è rinnovata dall'interno, postulando con chiarezza: “nessuna rinunzia agli oggetti, nessuna *hantise de abolir*; una poesia *in re*, non una poesia *ante rem*”» (la citazione è a sua volta tratta da L. Anceschi, *Prefazione a Linea Lombarda*, cit., p. 12).

¹² L. Anceschi, *Prefazione a Linea Lombarda*, cit., p. 10; il corsivo è mio.

¹³ T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 7.

¹⁴ Si veda l'efficace sintesi dell'evolversi del percorso critico anceschiano tracciata da Fausto Curi: «Fra il 1936 e il 1945 Anceschi, come storico della poesia, appare assorbito prevalentemente dalla lirica, si tratti di quella dell'antica Grecia, o di una sezione cospicua di quella occidentale fra Settecento e Ottocento, o di quella italiana del Novecento. Alla fine del '45 e nel 1946 tre brevi articoli dedicati alla poetica di Eliot preannunciano l'uscita, in quello stesso '46, della traduzione di *The sacred wood*, che reca, come si è detto, la corposa introduzione intitolata *Primo tempo estetico di Eliot*. Siamo a una svolta capitale della carriera di Anceschi [...]. Quando, nel 1950, compare *Palinsesti del protoumanesimo americano*, [...] la svolta si fa compiuta e perfetta. Non che ora abbia luogo una rielezione della lirica, tanto è vero che nel 1961 appare *Lirica del Novecento*. Quello che accade è un imponente accrescimento, quantitativo e qualitativo, della cultura dello studioso e della sua consapevolezza di storico e di fenomenologo» (F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, cit., p. 29). Altrove Curi sottolinea debitamente il «lucido nomadismo orizzontale e verticale» proprio dell'orizzonte di interessi di Anceschi: «Ciò che però conviene segnalare soprattutto è l'ampiezza che Anceschi fa assumere all'orizzonte della poesia: va dai lirici greci a Coleridge e Keats, da Poe e da Baudelaire a Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, dai lirici italiani del Novecento a Eliot e Pound. Un orizzonte assai vario, sia

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

Anceschi su Eliot e Pound va riconosciuto non soltanto l'indiscusso «valore pioneristico» nel panorama dell'anglistica e dell'americanistica coeve, ma anche e specialmente il «valore potenziale» che l'incontro con le opere dei due poeti d'oltreoceano mostrò di possedere: un incontro «davvero ricco di futuro»¹⁵, che lancerà un ponte verso l'esperienza dei Novissimi e della neoavanguardia, rivelandosi incredibilmente fruttuoso¹⁶.

In *Poetica americana* l'orizzonte in cui operava Anceschi era quello delle «scelte», cioè l'orizzonte del critico, di colui che indaga una certa realtà perché la trova potenzialmente fruttuosa, anzi, esemplare e come tale la propone agli esordienti. Era insomma il suo un comportamento serenamente agonistico, pacatamente pedagogico, che si proponeva di distogliere i giovani poeti dall'eccessivo lirismo della poesia europea sulla base non di astratte speculazioni, ma di concreti, fertili esempi.¹⁷

Per rendersi conto dell'influenza che Pound ed Eliot esercitarono sulla formazione di quei poeti che orbitavano intorno al magistero anceschiano, occorre menzionare almeno gli aspetti fondamentali che delle loro opere vengono messi in rilievo nelle letture promosse da Anceschi. L'interpretazione della poetica eliotiana, basata soprattutto su *The Sacred Wood*, fa perno sulla nozione di «un classicismo ironico e moderno», un «classicismo post-simbolista di intense nostalgie elisabettiane e dantesche, che riscatta l'allegoria come «visione» sensibile di una intellettuale verità del tempo»¹⁸. L'attenzione del critico, non casualmente, torna qui a posarsi sull'allegoria e sulla concezione che di essa offrì Eliot, il quale seppe contribuire, in pieno modernismo, a un suo coraggioso recupero e a una sua riabilitazione¹⁹; vengono opportunamente evidenziati, inoltre, la tecnica eliotiana del *correlative object* e il progressivo allontanamento dai confini testuali di una «soggettività troppo ingombrante, e quasi in delirio», per fare posto a una poetica dell'impersonalità. Se

cronologicamente e geograficamente, sia culturalmente. Al tempo stesso, osservando questo orizzonte, non si può non notare il carattere particolare dell'estetica anceschiana, che non solo non è puramente teoretica, ma attinge la sua linfa teorica da un assiduo controllo pragmatico-storiografico» (ivi, p. 23).

¹⁵ Ivi, p. 25.

¹⁶ *Ibidem*: «Sembra infatti difficile immaginare, per limitarsi a un esempio, che due giovani poeti come Alfredo Giuliani e Edoardo Sanguineti, i quali con Anceschi sono in contatto fin dai primi anni '50, non conoscano la traduzione del *Bosco sacro* e *Poetica americana* e quindi, anche escludendo, per ipotesi, acquisizioni autonome,

¹⁷ Ivi, p. 37.

¹⁸ Ivi, p. 25.

¹⁹ Nel suo saggio su Dante del 1929, Eliot definisce l'allegoria con la seguente, icastica affermazione: «per un poeta capace, allegoria significa chiare immagini visive».

si ripercorrono, d'altra parte, i passaggi principali dei saggi dedicati a Pound, ci si imbatte in motivi strettamente affini, se non del tutto sovrapponibili, a riprova dell'affermarsi, da parte di Anceschi, di un'ormai pienamente consapevole attenzione verso le innovazioni della poesia anglo-americana, i cui tratti essenziali collidevano con le angustie della lirica italiana ed europea:

Ed ecco, ormai è evidente, i risultati che egli [Pound] si propone sono nel senso di una poesia, in cui la persona soggettiva del poeta si nasconde dietro gli oggetti per trovare negli oggetti stessi una forza poetica di vita intensa e *charged*, un equivalente del pensiero, una immagine che è per se stessa una *allegoria*. Intanto, io ripenso, qui, all'impersonalità, alla bella parte attribuita a questo concetto nell'*ars* di Eliot; e direi, alla fine, che, in questi anglosassoni, si trova non so che volontà di reazione all'eccessivo lirismo della poesia europea – e un'intenzione, per converso, se queste parole hanno ancora qualche significato per noi, una intenzione di *epica*, nel senso più aperto, nel senso, cioè, di una poesia del *tempo* (soggettivo e oggettivo) che, attraverso una immagine il cui fondamento è *la cosa*, si faccia poesia *senza tempo*²⁰.

L'analisi dell'esperienza di Eliot e di Pound, con le indicazioni di oggettualità, impersonalità e recupero dell'allegoria in essa contenute, «non poteva non contribuire in modo determinante alla creazione di una poesia profondamente, radicalmente nuova»²¹. Nell'orizzonte dell'estetica anceschiana, «disciplina che si sviluppa a stretto contatto con la prassi, fondando su un'attenta indagine storiografica ogni acquisizione ed elaborazione teorica», pertanto, «il plurilinguismo, l'intertestualità e la “rottura dell'unità della forma” introdotti dai poeti anglo-americani» si configurano come «un'autentica ricchezza, un'innovazione di cui non è possibile non tener conto e della quale quindi anche altri possono e debbono partecipare»²². Simili spinte innovative, come sopra anticipato, proverranno anche dalle pagine de «il verri». Sull'impostazione neo-fenomenologica della rivista di Anceschi viene infatti a stratificarsi «una prospettiva materialistica» avente l'obiettivo di «portare la scrittura a contatto col reale»²³, in anni in cui assumeva importanza cruciale la

²⁰ L. Anceschi, *Palinsesti per un protoumanesimo americano*, in *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Firenze, Alinea, 1988, p. 28.

²¹ F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, cit., p. 27.

²² Ivi, pp. 29-30.

²³ T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 96.

ridefinizione del rapporto tra soggetto e oggetto²⁴. A supporto e conferma della tesi per cui «l'istituzione de "il verri"» avvia una «poetica inclusiva le strutture del reale»²⁵ si può fare riferimento a un passo dello stesso Anceschi, da cui emerge l'importanza della datità dell'esperienza che circonda il poeta:

Se il poeta nel suo gesto verbale avrà saputo, per così dire, in qualche modo particolare tener conto di tutti i dati della situazione, in cui si trova gettato, ebbene nell'evidenza delle cose, egli avrà veramente "capito", riconoscerà se stesso come poeta, e inizierà così un movimento ricco d'attesa.²⁶

La rivista anceschiana prende parte alla comune ricerca di un modo nuovo di rapportarsi al mondo esterno, sforzandosi di uscire dalle secche del neorealismo e rifiutando ogni «naturalismo di ritorno», così come ogni residuo di stampo idealistico e simbolistico. Ospitando «testi che si cimentano in *pastiche* e in tecniche oggettualizzanti il linguaggio», «il verri» predilige piuttosto la soluzione di una «riduzione dell'io» e della «disseminazione della parola»²⁷ per «illustrare la complicazione della società del benessere con la poetica oggettuale aperta all'interdisciplinarietà dei percorsi creativi»²⁸. L'obiettivo perseguito è dunque quello di «descrivere analiticamente la crisi dell'uomo contemporaneo con un

²⁴ Ivi, p. 95: «Il gruppo de "il verri" s'impegna parallelamente ad analizzare il problema dello statuto tra soggetto e oggetto, importando le tecniche neutrali dell'*école du regard*, riconsiderando i rapporti della poesia con la tradizione filosofica anglosassone tramite gli strumenti critici offerti dalla sociologia, dalla linguistica strutturale, dalla psicanalisi e dal neomarxismo. [...] In tale momento di frattura epistemologica [...] Anceschi incoraggia la nuova poesia su "il verri", nelle fasi di "orientamento e progettazione" (tra il 1956 e il 1958) e di riconoscimento coi Novissimi».

²⁵ Ivi, p. 96.

²⁶ L. Anceschi, *Idea di situazione, e poesia*, «il verri», 10, 1963, p. 19; il passo viene citato anche da T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 97. Per una definizione del concetto di *situazione*, nucleo ricorrente del pensiero di Anceschi, si rimanda a Fausto Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, cit.: «una "situazione" è un complesso, un nucleo di fatti incipienti, significativi e omogenei, che, in un determinato momento storico, si corrispondono l'uno all'altro e tendono a svilupparsi sovrapponendosi ad altri fatti meno significativi. La "situazione", per giungere a un compiuto sviluppo e manifestarsi pienamente, ha bisogno di una sorta di guida e di tutore che autorevolmente ne riconosca e ne sancisca la legittimità e ne solleciti e ne rinvigorisca la forza propulsiva. [...] A una prima fase di studi e di ricerche, che consentono la piena *comprensione* di una situazione o di un complesso di situazioni omogenee, segue una fase in cui l'operatore è chiamato a delle *scelte*, di cui egli si assume la responsabilità storica».

²⁷ Nel saggio *Orizzonte della poesia* pubblicato su «il verri» nel 1962, p. 87, Anceschi articola la polarità tra la «lirica come arte anacoreta» e la poesia come «accrescimento di vitalità» proprio sulla base del «particolare atteggiamento della relazione (reciprocamente attiva) soggetto-oggetto in una figura connessa alla vita della poesia»: «se nella prima si ha una esasperazione (in qualche modo demiurgica e sacra) dell'io con una riduzione dei contenuti oggettivi, nella seconda si ha invece "una riduzione (che è anche riduzione del demiurgico, del sacro) dell'io, e uno scatenarsi dei contenuti oggettivi».

²⁸ T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 96.

linguaggio capace di sovvertire i moduli stabilizzati della comunicazione»²⁹, che sappia incentivare un avvicinamento tra istanze letterarie e istanze scientifiche. Sotto la guida della particolare estetica di Anceschi, la quale «continuamente si rinnova a contatto delle nuove esigenze e delle nuove sollecitazioni speculative»³⁰, sulle pagine de «il verri» trova posto «una poetica che accetta la scissione tra cose e parole, tra significato e significante, interpretando la parola reificata quale allegoria dell'oggetto»³¹. All'interno della rivista si afferma «un realismo che supera la natura trascendente del simbolo», in posizione di aperta polemica contro «il logocentrismo delle poetiche della parola»:

Tale poesia, materialista e antilirica, liberata dal dominio affettivo che gli oggetti esercitano sul soggetto, si struttura in reti di segni dove l'integrazione di significante e significato è usata contro l'economia del senso e in funzione del principio della realtà. L'allegoria evidenzia la temporalità legata alla contingenza, richiamando il linguaggio alla convenzionalità, alla non coincidenza tra parole e cose (il rapporto fra segno e significato, registrando la frattura epistemologica, si fa discontinuo) esprimendo il "contenuto di realtà" della storia. Nella poetica de "il verri" l'allegoria diventa strumento di contestazione del sistema di valori simbolici della cultura borghese.³²

L'allegoria si configura, dunque, come «strumento di contestazione»: le scelte di poetica compiute da Anceschi e le iniziative da lui promosse si pongono sotto il segno di un'attenta e oculata «strategia» all'interno della coeva «battaglia letteraria»³³.

L'appello di Anceschi «sia a una "reazione all'eccessivo lirismo della poesia europea", sia a una "intenzione di epica"» viene raccolto, fra tutti, con particolare energia da Edoardo Sanguineti, il quale vi risponde «tanto nei modi di una poesia novissima, con *Laborintus*, quanto nei modi di una nuovissima critica, con *Interpretazione di Malebolge*»³⁴. Non solo, infatti, l'interesse quasi certamente maturato in autonomia da Sanguineti verso la produzione

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ L. Anceschi, *Fenomenologia della critica*, Bologna, Patron, 1974, p. 145.

³¹ T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 99.

³² Ivi, p. 100.

³³ F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, cit., p. 20: «Walter Benjamin, a questo proposito, parlerebbe probabilmente di un "critico stratega" che guida alla vittoria nella "battaglia letteraria". Fra i meriti che credo giusto attribuire a Luciano Anceschi, il merito di essere stato un saggio e decisivo critico stratega della poesia italiana novecentesca mi pare non sia l'ultimo di quelli che egli ha acquisito».

³⁴ Ivi, p. 34.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

di Eliot e di Pound risulta intensificato, «reso più saldo e fruttuoso»³⁵, dall'assidua frequentazione con Anceschi, ma si deve ritenere vero anche il «rapporto inverso»:

La lettura di *Laborintus* non solo deve aver dato ad Anceschi la conferma che la strada aperta con *Poetica americana* era una strada virtuosa, ma deve anche aver praticamente rinsaldato la sua convinzione che il lavoro teorico-storiografico compiuto in quasi perfetta solitudine fino a quel momento era del tutto congruo con la situazione in atto e decisamente fertile.³⁶

All'interno di *Interpretazione di Malebolge* s'incontra più di un richiamo a Eliot e Pound, così come ritorna il rilievo attribuito alla nozione dell'allegoria, più esattamente a un'allegoria dantesca mediata dalla rilettura che ne proposero i due poeti anglo-americani (Eliot *in primis*). Riguardo al reciproco rapporto istituitosi tra Eliot, Pound e Dante, che proprio nell'uso dell'allegoria trova un significativo punto di convergenza, la seguente pagina, tratta dalla *Testimonianza su Eliot e Pound*, risulta particolarmente chiarificatrice:

In una nota del mio primo libro dantesco, *Interpretazione di Malebolge* [...], osservavo che alle pagine della Commedia “sono molte volte miglior commento alcuni tratti dei *Cantos* o di *The Waste Land*, che non tante pagine di psicologiche variazioni marginali”. Non pensavo primariamente, dunque, a Eliot (e a Pound) come saggista, ma come poeta, proprio. E al rilievo critico della sua opera maggiore intendevo collegare il debito determinante che la nostra cultura aveva contratto, o meglio avrebbe avuto il dovere di contrarre con vantaggio, per quella via che Eliot aveva aperto per condurci, come nessun altro, a ritrovare un Dante nostro contemporaneo – e non soltanto a livello esegetico, ma anche, e soprattutto, direttamente operativo. [...] Attraverso Eliot (e Pound), Dante ritornava, in modi assolutamente nuovi, a presentarsi come un grande esempio praticabile di scrittura, come un *auctor* sperimentabile e, *encore un effort*, come un autorizzatore di scrittura pluristicamente sperimentale³⁷.

³⁵ Ivi, p. 31.

³⁶ *Ibidem*. A *Laborintus*, pubblicato nel 1956, Sanguineti comincia a lavorare a partire dal 1953, anno di uscita di *Poetica americana*; negli stessi anni egli compone anche *Interpretazione di Malebolge*, che vedrà la luce nel 1961.

³⁷ E. Sanguineti, *Testimonianza su Eliot e Pound*, in Id., *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 146.

Si misura qui chiaramente ciò che il nostro deve all'opera poetica eliotiana: Sanguineti «gioca “Eliot contro Eliot”, riconducendolo alla problematica dell'avanguardia europea, in prospettiva di un'apertura verso l'eterogeneo e una sliricizzazione della poesia»³⁸.

In un importante intervento, intitolato *A proposito del «verri»*, Sanguineti «ripercorre il dibattito sulla lirica postbellica partendo proprio dall'“ipotesi da verificare” espressa in *Linea Lombarda*» e proseguita poi con la rivista anceschiana, «riconsiderando la poetica degli oggetti come via necessaria per uscire dallo spiritualismo ermetico»³⁹. La poetica oggettuale sin qui descritta segue l'evoluzione del percorso sanguinetiano e «si unisce alla battaglia contro il “poetese”, ossia «contro l'oggetto simbolico pregiudizievolemente considerato eletto dalla tradizione del petrarchismo»⁴⁰:

Ma tutto sarà, al tempo stesso, radicalmente modificato, per non dire sconvolto. E qui, infine, le sperimentazioni di un Eliot e di un Pound, da noi, potranno, chi abbia voluto vederlo, ricondurre a Dante, al suo mistilinguismo primario e originario, e a una pratica scrittorica che mira a liquidare, senza più remore, la frontiera del poetese.⁴¹

Pur riconoscendo ad Aneschi un ruolo essenziale nello sviluppo della poesia del secondo Novecento italiano, Sanguineti porta il suo tentativo di rinnovamento ancora oltre, e lo direziona nel segno di una contestazione anarchica, decretando la fine di «ogni illusione» e di ogni residua possibilità di un'estetica simbolica:

Quello che importa, secondo la mia tesi, è che la cultura moderna è una cultura anarchica, di rifiuto delle idee dominanti, da destra o da sinistra. Allora uno può essere Pound, o Marinetti, ma avere la stessa funzione di modificare le cose, attraverso il rifiuto di una visione patetica, ottimistica, del mondo. [...] Per cui finisce ogni illusione: viene strappato il velo, come nella prima pagina del Manifesto. Quindi: *fine del simbolico, dell'oggetto simbolico*⁴².

³⁸ T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Aneschi ai Novissimi*, cit., p. 266. Così, prosegue Lisa, «il Dante di Sanguineti non è più in linea con un modo metafisicamente intonato, ma diventa insegna per entrare in un nuovo labirinto, passato al vaglio benjaminiano del dramma Barocco» (*ibidem*).

³⁹ Ivi, p. 282.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ E. Sanguineti, *Il chierico organico*, Milano, Feltrinelli, 2000, p. 294.

⁴² Il brano è tratto da un'intervista rilasciata da Edoardo Sanguineti a Tommaso Lisa (Bologna, 12 dicembre 2005), raccolta in T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Aneschi ai Novissimi*, cit., p. 303.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

All'atteggiamento anceschiano di pur sempre cauta e moderata apertura verso una nuova stagione culturale, nel tentativo di salvaguardare una continuità con la tradizione "novecentesca", Sanguineti oppone una visione di dirimpente rottura.⁴³ Lo sforzo di conciliazione perseguito da Anceschi viene superato dalle forze innovative dei Novissimi, da quei poeti coagulatisi intorno alla sua stessa rivista e da cui germinerà il primo nucleo della neoavanguardia. Il distacco tra le due posizioni, destinato ad allargarsi di qui in avanti, si può misurare proprio nel significato, o meglio nel valore, attribuito all'allegoria:

È forse proprio qui il divorzio con la poetica di Anceschi dell'"oggetto e simbolo". Anceschi aiuta sì il passaggio da una dimensione simbolica a una allegorica, ma bisogna stare molto attenti al dizionario. [...] In Anceschi le cose sono più complicate, perché lui ha attraversato l'esperienza ermetica, perché quando lui dice simbolismo, in sostanza "tende" al simbolismo. E qui è la storia del «verri»: Anceschi non vuole fare una nuova avanguardia. Però arriva una banda di giovani, che non si conoscono – Balestrini, Porta, Giuliani, Pagliarani – ma che si incontrano sulle pagine del «verri». Anceschi è un moderato, «il verri» non è una rivista d'avanguardia, ma mano a mano lo diventa, e il 1961 è l'anno fatale.⁴⁴

La poetica dell'oggetto viene pertanto notevolmente rielaborata da Sanguineti, «mediante l'accentuazione dell'ironia e della parodia, alla luce dello straniamento brechtiano»⁴⁵; e viene rielaborata, bisogna aggiungere, anche e soprattutto alla luce dell'assimilazione della lezione benjaminiana. Sull'incidenza della teoria benjaminiana nel progressivo svilupparsi della riflessione sull'allegoria portata avanti dalla neoavanguardia ci si soffermerà nel seguente paragrafo, ripartendo proprio da un ulteriore scritto sanguinetiano di centrale importanza per la presente analisi, ossia *Per una letteratura della crudeltà*.

⁴³ Non a caso, quando nel 1969 Sanguineti affida all'antologia *Poesia italiana del Novecento* il suo personale "anti-canone" del Novecento, Anceschi ne critica l'«impazienza», l'eccessiva perentorietà e il dogmatismo delle posizioni (Luciano Anceschi, *Di un'antologia impaziente*, in «il verri», 33-34, 1970).

⁴⁴ E. Sanguineti, intervista rilasciata a Tommaso Lisa (Bologna, 12 dicembre 2005), in T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Tommaso Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 303.

⁴⁵ T. Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Tommaso Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 283.

II. 2 *Un discorso interno all'opera: la neoavanguardia italiana e il recupero dell'allegoria.*

L'avanguardia, ha affermato Romano Luperini, «porta in sé l'allegoria come opposizione dialettica all'organicità del simbolo, optando per una poetica della distonia contro una della sintonia»⁴⁶. La neoavanguardia italiana degli anni Sessanta, nel suo versante critico-teorico e ancor più, come si vedrà, nel versante della produzione narrativa, implica costitutivamente un decisivo recupero della funzione allegorica. Con maggior esattezza, la ripresa dell'ondata avanguardistica risulta connessa con la ripresa dell'allegoria *secondo la lezione benjaminiana* come evidenziato in più occasioni anche da Francesco Muzzioli⁴⁷. A giustificare e motivare il legame tra neoavanguardia e allegoria è in primo luogo il parallelismo esistente tra quest'ultima e la forma di merce, chiaramente illustrato da Benjamin nei suoi studi su Baudelaire e debitamente ricordato da Edoardo Sanguineti nel fondamentale *Sopra l'avanguardia*, pubblicato sulla rivista «il verri» nel dicembre 1963:

L'etimologia strutturale dell'avanguardia è stata perfettamente additata da Benjamin nella sua descrizione del contegno di Baudelaire sul mercato letterario (*Angelus novus*, pp. 129-138 ecc.): la prostituzione ineluttabile del poeta, in relazione al mercato come istanza oggettiva, e al prodotto artistico come merce. Il che spiega bene perché l'avanguardia sia un fenomeno che, mentre presenta evidenti analogie con circostanze storiche di altre culture, dimostra poi di essere, nella sua configurazione ultima e profonda, come ciascuno sa, tutto romantico e borghese (Benjamin appunto: “Le rivalità personali fra i poeti sono, naturalmente, di data antichissima. Ma qui si tratta proprio della trasposizione di queste rivalità nella sfera della concorrenza sul pubblico mercato. È questo, il mercato, e non la protezione di un principe, che si tratta di conquistare”)⁴⁸.

La citazione e il commento, già a questa altezza, del passo benjaminiano, mostrano come Sanguineti fosse non solo a conoscenza delle opere del critico tedesco, ma ne avesse

⁴⁶ R. Luperini, *I pesci rossi, l'acquario e una letteratura della lateralità*, in A.G. D'Oria (a cura di), *Gruppo '93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, cit., p. 16; il corsivo è mio.

⁴⁷ Oltre al già citato *Materiali intorno all'allegoria*, utili considerazioni sono svolte anche nel volume, dedicato specificamente alla neoavanguardia italiana, *Il Gruppo '63. Istruzioni per l'uso*, Roma, Odrakek, 2013.

⁴⁸ E. Sanguineti, *Arte come merce*, in *Sopra l'avanguardia*, «il verri», n. 11, 1963, ora in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 55.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

interiorizzato i principi di fondo, in una condivisione d'orizzonti interpretativi che scaturisce in analisi critico-letterarie dallo straordinario acume. Il ruolo di primaria importanza rivestito dal pensiero e dalla figura di Walter Benjamin nello svilupparsi della riflessione sull'allegoria in seno alla critica letteraria italiana del secondo Novecento induce a considerare con la dovuta attenzione le diverse fasi della sua ricezione; converrà dunque aprire una digressione che chiarisca l'influenza esercitata dalla lezione benjaminiana, e in particolar modo dalla sua teorizzazione di una pratica scrittoria allegorica, sulla neoavanguardia italiana degli anni Sessanta e inizio anni Settanta⁴⁹. D'altra parte, proprio la silloge qui menzionata da Sanguineti, ospitante una selezione delle *Schriften*⁵⁰ e pubblicata solo un anno prima, nel 1962, aveva segnato l'avvio, da parte della casa editrice Einaudi, di un'operazione di traduzione e conseguente diffusione in lingua italiana dell'eterogeneo corpus benjaminiano⁵¹. Tuttavia, l'iniziativa d'introdurre nella nostra cultura il pensiero di Benjamin, «un autore di cui in Italia, al di fuori dei germanisti, non era giunta alcuna eco»⁵²,

⁴⁹ Il discorso, data la sua importanza e la sua estensione cronologica, proseguirà anche nel paragrafo successivo, in relazione all'esplosione del dibattito sull'opera di Benjamin e sull'allegoria tra la critica letteraria italiana degli anni Ottanta.

⁵⁰ L'antologia del '62 (*Angelus novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962) comprendeva i saggi *Per la critica della violenza*, *Destino e carattere*, *Il compito del traduttore*, *Sulla lingua in generale e sulla lingua per l'uomo*, *Sulla facoltà mimetica*, *Tesi di filosofia della storia*, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, *Parco centrale*, *Parigi Capitale del XIX secolo*, *Le affinità elettive*, *Il narratore* e *Franz Kafka*.

⁵¹ La traduzione e divulgazione degli scritti benjaminiani proseguirà, sempre per la casa editrice torinese, con l'uscita nel 1966 de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (tradotto da E. Filippini e accompagnato da una prefazione di C. Cases), per poi snodarsi soprattutto lungo il decennio successivo, ricco di importanti aggiunte bibliografiche (tra cui, in particolare: *Il dramma barocco tedesco*, trad. di E. Filippini, con un'appendice di C. Cases, 1971; *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. di A. Marietti, nota di C. Cases, 1973; *Infanzia berlinese*, trad. di Marisa Bertolini, a cura di G. Davico Bonino, 1973; *Sull'hashish*, traduzione e nota di G. Backhaus, 1976; *Lettere 1913-1940*, trad. it. parziale, a cura di A. Marietti e G. Backhaus, 1978); bisognerà infine attendere gli anni Ottanta per assistere, con la pubblicazione del volume *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918* delle *Opere di Walter di Benjamin* (a cura di Giorgio Agamben), a un primo tentativo di sistematizzazione del corpus. Tale progetto, interrottosi nel 1993, è stato ripreso da Einaudi nel 2000, con la pubblicazione delle *Opere complete* di Walter Benjamin, a cura di E. Gianni. Per un elenco esaustivo delle opere benjaminiane tradotte in Italia specialmente tra gli anni Sessanta-Ottanta (includendo anche quelle pubblicazioni minori comparse su varie riviste), si rimanda alle rassegne bibliografiche messe a punto da Riccardo Gavagna, *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana 1956-80*, Firenze, Sansoni, 1982, e Edoardo Greblo, *Nota bibliografica. Benjamin oggi in Italia*, «Aut Aut», n. 189-190, 1982, pp. 269-272, nonché alla dettagliata bibliografia primaria e secondaria che chiude la monografia di Fabrizio Desideri e Massimo Baldi (F. Desideri, M. Baldi, *Benjamin*, cit.).

⁵² G. De Michele, *Tiri Mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, Milano, Mimesis, 2000, p. 45; di seguito, inoltre, viene precisato come «anche nell'ambito degli studiosi di letteratura tedesca la conoscenza di Benjamin era riservata a quelli che, come Cases o Fortini, si occupavano delle opere di Brecht, o tutt'al più a qualche attento studioso di Lukács». Lo studio di Girolamo De Michele costituisce senza dubbio uno strumento fondamentale per ricostruire i rapporti tra l'opera di Walter Benjamin e la sua prima ricezione italiana, cui si

rischiava d’imbattersi al principio in non poche difficoltà e fraintendimenti, andando incontro a letture riduttive e funzionali a logiche preesistenti, come ben testimoniato già dalla discussa introduzione ad *Angelus Novus*, redatta da Renato Solmi sul finire del 1959. Solmi, che dell’antologia era in primo luogo traduttore, si fece senza dubbio carico «d’un compito non agevole», dovendo presentare per la prima volta «un autore “proto-francofortese”, del quale erano disponibili solo alcuni scritti che lasciavano appena intuire la presenza di un impianto teoretico unitario»⁵³. Nonostante l’apprezzabile sforzo d’illuminare i contorni di una figura, quale è quella di Benjamin, che difficilmente «si presta alla definizione e alla collocazione critica»⁵⁴, rilevandone l’indubbia originalità di pensiero, il saggio in questione risente tuttavia di un’impostazione lukácsiana di fondo, indagando la produzione benjaminiana ancora attraverso la lente della categoria della «prospettiva», e non riuscendo, di conseguenza, a esprimere un giudizio finale di segno positivo⁵⁵. L’atteggiamento mostrato in quest’occasione da Solmi riflette una situazione largamente condivisa dai critici e dagli interpreti appartenenti all’area marxista italiana degli anni Sessanta, ambiente intellettuale in cui l’egemonia lukácsiana, ancora indiscussa, non poteva che predeterminare la ricezione di Benjamin; come giustamente evidenziato da Riccardo Gavagna, in questo «raffronto obbligato» il pensiero del critico berlinese era costretto «a formarsi nell’unico spazio ammesso alla pensabilità»: «quello opposto alle posizioni di Lukács, quasi Benjamin non potesse recitare altro ruolo che quello di antagonista»⁵⁶.

Se, dunque, la prima fase della ricezione italiana di Benjamin eredita «un’interpretazione costruita in forma antinomica a Lukács»⁵⁷, tracciando del berlinese «un ritratto indiretto»⁵⁸, essa si polarizza, com’era naturale, intorno al dibattito sullo storicismo. Nello stesso saggio

può affiancare la più sintetica, ma ugualmente utile, *Introduzione* anteposta da Riccardo Gavagna alla rassegna *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana 1956-80*, cit.

⁵³ *Ibidem*. Più avanti nel corso della sua analisi, De Michele registra come «l’etichetta francofortese sopra le opere di Benjamin» costituisca «un dato caratteristico della prima ricezione italiana» (ivi, p. 67).

⁵⁴ Introduzione di Renato Solmi; lo stesso giudizio è espresso da Elvio Fachinelli, che all’interno di un articolo pubblicato sui «Quaderni piacentini», descrive Benjamin come «una figura ramificata, controversa, che sfugge sempre, in una sua parta variabile, ad una illuminazione totale. Una parte rimane sempre in ombra» (E. Fachinelli, *Quando Benjamin non ebbe più nulla da dire*, «Quaderni piacentini», n. 1, 1981).

⁵⁵ Si veda, al riguardo, la ricostruzione di Cesare Cases, *Imparare dal nemico*, «alfabeta», IV, n. 38-39, 1982, che si colloca all’interno della discussione ‘Benjamin, oggi’, con Giorgio Agamben e Gianni Vattimo, ospitata dalla rivista.

⁵⁶ R. Gavagna, *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana 1956-80*, cit., pp. 5-6; tanto più che, aggiunge Gavagna, «dal Benjamin di Solmi non ci si discosterà se non quando verranno prese le distanze da Lukács»: per lungo tempo, piuttosto che «interrogare la genesi delle categorie benjaminiane per renderne l’intelligenza svincolata dall’opposizione a Lukács», nella critica italiana «si procedeva a riabilitare il Benjamin di Solmi».

⁵⁷ Ivi, p. 5.

⁵⁸ E. Fachinelli, *Nota a Benjamin*, «Quaderni piacentini», n. 38, luglio 1969, p. 151.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

di Solmi, il confronto tra il sistema di pensiero benjaminiano e quello lukacsiano poggia, in ultima analisi, proprio sulle opposte categorie attraverso cui leggere e interpretare il corso della storia, in una netta antitesi fra i concetti di «continuità» e «discontinuità». La problematica sottesa rispondeva infatti a una più profonda e diffusa «esigenza di problematizzazione della storia», che fosse in grado di superare «i limiti del continuismo progressivo entro cui si sostenevano reciprocamente lo storicismo crociano e quello, venato di pragmatismo, dell'ortodossia marxista italiana»⁵⁹. Un simile cambio di paradigma è realizzato nelle *Tesi sulla filosofia della Storia* attraverso «un radicale rinnovamento degli apparati concettuali» allora dominanti, promuovendo «non tanto la polemica contro questo o quell'orientamento storiografico, quanto la critica di alcune categorie interpretative (la storia come *continuum*, l'immedesimazione dello storico negli eventi, l'oggettività dei dati storici) che attraversano trasversalmente più scuole»⁶⁰. L'altro aspetto centrale attorno al quale la critica italiana si focalizza, quasi irrigidendosi nella riproposizione di opposte letture, è costituito dall'irrisolta compresenza, nel sistema di pensiero di Benjamin, di una componente teologico-messianica e di una componente marxista, se pur decisamente eterodossa: una commistione di elementi di non semplice risoluzione, comunicata e riflessa dalla divisione degli interpreti, ciascuno proponente una differente immagine del filosofo berlinese⁶¹. Tale divaricazione della critica attorno al nodo «del rapporto fra teologia e materialismo», come osserva Edoardo Greblo, permarrà in gran parte anche durante gli anni Settanta, se pur «in modi non sempre limpidi e comunque con toni e accenti più sfumati e problematici che nella fase precedente»⁶².

Nel corso degli anni Sessanta, il pensiero di Benjamin subisce dunque delle notevoli semplificazioni, finalizzate molto spesso, come osservato da Girolamo De Michele, «ad una logica di schieramenti interna alla disputa fra nuova sinistra e sinistra storica»: scarsamente preso in considerazione dalla sinistra ufficiale, Benjamin divenne per contro «una bandiera

⁵⁹ G. De Michele, *Tiri Mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., p. 49.

⁶⁰ Ivi, p. 52. Negli anni Sessanta tale esigenza «era fortemente sentita da Fortini, che fu tra i pochi a cimentarsi con le *Tesi* al loro apparire in Italia»: «si potrebbe anzi sostenere che alcuni passi del suo *Verifica dei poteri* costituiscano un vero e proprio controcanto tanto alle *Tesi* benjaminiane, quanto alla messa in guardia di Solmi».

⁶¹ Elvio Fachinelli, nel già menzionato saggio *Quando Benjamin non ebbe più nulla da dire*, insiste sulla necessità di superare la sterile opposizione tra il tentativo di assimilare Benjamin al rango di profeta, facendo della sua persona e del suo pensiero «un momento (o strumento) di un pensiero ieratico», e il rischio contrario della sua «incorporazione da parte marxista in qualità di intellettuale con complessi ebraico-messianici»; secondo il critico, si tratta a ben vedere di due visioni «sostanzialmente complementari ed immobili» (cit., p. 82).

⁶² E. Greblo, *Nota bibliografica. Benjamin oggi in Italia*, cit., p. 269.

della giovane sinistra schierata su posizioni anti-lukácsiane ed anti-storicistiche, ma divisa sull'adesione alle tesi provenienti dalla scuola di Francoforte»⁶³. Si tratta, a ben vedere, di una «lettura strumentale»⁶⁴ della figura di Benjamin, largamente predominante durante la prima ricezione italiana del filosofo berlinese, fase in cui l'interpretazione e l'uso spesso parziale delle sue riflessioni appare dettato quasi esclusivamente da motivazioni di natura contingente: piuttosto che tenere in debito conto l'intero sistema di pensiero e il complesso retroterra culturale da cui le tesi benjaminiane traevano origine e entro cui trovavano il loro pieno significato – complice, chiaramente, l'assenza di numerosi testi dell'autore, ancora in attesa di essere tradotti e divulgati presso un più ampio pubblico –, la critica degli anni Sessanta e della prima metà degli anni Settanta è solita servirsi del filosofo come «di una sorta di teste a sostegno di elaborazioni teoriche estrinseche»⁶⁵, utilizzandolo ora a carico ora a discarico di «tesi già preformate ed indipendenti dalla sua costellazione concettuale»⁶⁶. Un simile approccio contribuiva a diffondere «un'immagine deformata e deformante di Benjamin»⁶⁷, stretta tra le maglie delle polemiche coeve, con il rischio che la complessità della sua teorizzazione andasse incontro a un radicale impoverimento e venisse consumata entro il breve tempo del dibattito contemporaneo⁶⁸; un'immagine cui Benjamin sopravvive in virtù della fondamentale originalità della sua stessa esistenza e del suo pensiero, «che si è rivelato irriducibile ad ogni precostituita classificazione»⁶⁹. Affinché s'imponga «una fase di ricerca più meditata» bisognerà attendere almeno la seconda metà degli anni Settanta,

⁶³ G. De Michele, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., p. 55.

⁶⁴ Ivi, p. 56.

⁶⁵ Ivi, p. 97.

⁶⁶ Ivi, p. 69.

⁶⁷ Ivi, p. 56.

⁶⁸ Su questo aspetto si sofferma il contributo di Enzo Rutigliano e Giulio Schiavoni, *Benjamin o della difficoltà a sopravvivere*, specialmente in relazione all'utilizzo del pensiero benjaminiano nell'ambito del movimento studentesco: «le interpretazioni maturate in un momento storico come l'ambivalente Sessantotto, caratterizzato da ansie rinnovatrici, rischiavano di fatto di “consumare” *dans l'espace d'un matin* il paziente sedimento di una riflessione critica quale, appunto, quella benjaminiana, che si protendeva – sì – a incendiare il vissuto dell'oggi [...], ma a cui nello stesso tempo spettava una contemporaneità assai meno “consumabile” di quanto si propendesse a ritenere nell'ambito della *Studentenbewegung*» (Enzo Rutigliano e Giulio Schiavoni, *Benjamin o della difficoltà a sopravvivere*, in *Caleidoscopio benjaminiano*, a c. di E. Rutigliano e G. Schiavoni, Roma, Istituto italiano di Studi Germanici, 1987, p. 8). In merito alla ricezione di Benjamin nel '68, va ricordato il ruolo svolto dai «Quaderni piacentini», rivista su cui Elvio Fachinelli tradusse il *Programma per un teatro proletario dei bambini* («Quaderni piacentini», n. 38, luglio 1969, pp. 147-155). La pubblicazione da parte di Fachinelli dello scritto benjaminiano, per altro, rappresenta uno dei pochi echi giunti in Italia della polemica scoppiata in Germania fra la lettura adorniana di Benjamin e quella, militante e indirizzata in senso politico, portata avanti da un gruppo di studiosi tedesco-orientali raccolti intorno alla rivista comunista berlinese «Alternative» (sulla *querelle*, nata a proposito delle prime edizioni benjaminiane, si veda la sintesi proposta da G. De Michele, in *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., pp. 58-65).

⁶⁹ G. De Michele, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., p. 56.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

quando la conoscenza di un crescente numero di scritti benjaminiani (tra cui specialmente *Infanzia berlinese* e *Avanguardia e rivoluzione*⁷⁰) e l'affermarsi di un atteggiamento esegetico maggiormente propenso a un'attenta contestualizzazione delle opere del berlinese contribuiranno a restituire alla figura di Benjamin la sfuggente, problematica complessità che le è propria. Un importante cambiamento di accenti nella critica benjaminiana si registra, in particolare, a partire dalle letture portate avanti da Ferruccio Masini e Gianni Vattimo, guidate dall'«esigenza di un marxismo più critico e meno dogmatico» rispetto al decennio precedente. A Masini si deve «il tentativo di impostare, benjaminianamente, la definizione di una costellazione concettuale e storica all'interno della quale potesse dispiegarsi la polivalente carica filosofica del berlinese»⁷¹, sapendo respingere «le letture costruite in forma di dibattito su una questione condivisa dalle parti (il marxismo), perché non proprie a Benjamin», e sostituendo ad esse, piuttosto, un'innovativa ricognizione dell'autore «che facesse riferimento ad ambiti intellettuali alternativi al marxismo»⁷². L'interpretazione di Masini si mostra inoltre particolarmente attenta al concetto di allegoria, conferendogli un rilievo maggiore rispetto alla precedente bibliografia critica italiana: elemento, questo, assai significativo ai fini della presente disamina, poiché consente di comprendere più da vicino la fecondità teorica dell'allegoria benjaminiana, illuminando i vari passaggi e tasselli attraverso cui la *koiné* intellettuale italiana ha progressivamente recepito e fatto propria la lezione del filosofo berlinese, con esiti di notevole interesse specialmente nel corso degli anni Ottanta – ma su questo punto si tornerà, con maggior spazio, nel successivo paragrafo. Il quadro fin qui delineato è tuttavia ampiamente sufficiente per far risaltare l'eccezionalità, nel panorama intellettuale italiano degli anni Sessanta e Settanta, dell'elaborazione teorica sanguinetiana, che si distingue per la pregnanza dei riferimenti diretti all'opera benjaminiana.

Oltre al brano da cui si è partiti, la maggiore maturità con cui Sanguineti si accosta alla produzione del berlinese rispetto al panorama della critica coeva è ben evidente anche in uno

⁷⁰ Si veda a tal proposito G. De Michele, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, p. 87, che sottolinea anche la nuova attenzione rivolta a Benjamin non più solo da Einaudi, ma anche dalla piccola editoria: «Grazie a questi libri il lettore italiano poteva prendere coscienza della varietà di interessi di Benjamin, e al tempo stesso meglio inquadrare la sua produzione critica, prendendo visione di un più ampio elenco di saggi critico-letterari rispetto alla prima antologia del 1962 [...]. Nel giro di due anni, a conferma di questo nuovo interesse, vengono pubblicati gli scritti di Benjamin sull'haschisch e un nutrito gruppo di saggi su varie riviste. Questa nuova attenzione dell'editoria, grande e piccola, per Benjamin è in qualche modo rappresentativa del clima culturale del periodo, caratterizzato dai primi segnali di “crisi del marxismo” e da un più disincanto rapporto fra cultura e politica».

⁷¹ Ivi, p. 116.

⁷² R. Gavagna, *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana 1956-80*, cit., p. 17.

scritto di poco successivo, *Per una letteratura della crudeltà*, pubblicato sul «Quindici», n. 1, 1967. Questo secondo contributo, a ben vedere, appare ancora più significativo, in quanto contiene nelle sue righe conclusive una chiara e decisa indicazione a favore dell'allegoria, esplicitando quel riferimento che nel resto della produzione teorica di questo decennio, e anche in larga parte del successivo, rimane invece implicito, pervasivamente presente ma sottaciuto; Sanguineti è dunque ancora una volta una voce “fuori dal coro”, in netto anticipo rispetto all'esplosione del dibattito critico sull'allegoria e sull'influenza benjaminiana degli anni Ottanta. Da qui il ruolo di guida e maestro, di imprescindibile punto di riferimento teorico e pratico riconosciutogli da quanti lo seguirono nell'aspirazione a un materialismo di tipo “aperto” e “critico”⁷³. Partendo dal presupposto, di dichiarata derivazione artaudiana, per cui «non esiste giustificazione possibile, oggi, per una nozione di letteratura, se non l'idea della crudeltà», l'analisi sanguinetiana del '67 ruota intorno a un perno fondamentale, costituito dall'«endiadi di ideologia e linguaggio»⁷⁴: «la letteratura della crudeltà», afferma con lucida chiarezza il critico, «opera in uno spazio storico in cui la parola è concretamente, come dovremmo sapere sempre, una ideologia nella forma del linguaggio»⁷⁵. Una coraggiosa associazione teorica che, «nel confronto di allora, significava, da un lato, la rivendicazione della “forma” come qualcosa di non tecnicamente neutrale, ma come il portato di una precisa “tendenza”», smentendo in tal modo «ogni formalismo autosufficiente», e, dall'altro lato, il rifiuto di un «*engagement* fondato sul “messaggio”»⁷⁶. Attraverso una simile operazione, Sanguineti giunge a una «riformulazione della stessa nozione di avanguardia, spogliandola di ogni mito romantico e sottraendola anche al semplice valore (endoletterario) dell'innovazione»⁷⁷, e, a un tempo, indicava la strada «per

⁷³ Su questo si leggano le considerazioni svolte da Francesco Muzzioli nel capitolo *Sanguineti teorico della letteratura*, in *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., pp. 49 e seguenti: «Ma tanto più ci è stato prezioso Sanguineti. E tanto più perché il suo materialismo è stato *aperto*, in tutti i sensi: sia in quanto è stato enunciato *apertamente* a chiare lettere, attraverso più di mezzo secolo, scontrandosi sempre con le dominanti culturali e le mode che si sono succedute al centro della scena. Di qui la posizione scomoda degli interventi sanguinetiani, disposti come essi sono sempre stati ad assumere la parte del superato che non si lascia rimuovere, della voce fuori dal coro, perveramente controcorrente rispetto alle seduzioni intellettuali del momento. [...] E sia in quanto è stato sempre un materialismo *aperto*, e cioè di specie critica. Sempre in ricerca e mai soddisfatto di approdi o soluzioni raggiunte, sarà anche un materialismo pronto a combinarsi in congiunzioni inedite o sorprendenti, a buon bisogno; [...] con l'anarchia, ad esempio, o con il nichilismo, nonché, sul piano più strettamente letterario, con l'avanguardia [...] o con l'allegoria». Muzzioli individua alla base del particolare materialismo sanguinetiano «l'opera di una ragione antidogmatica» e anche, in maniera complementare, «l'istanza di una prassi altrettanto antidogmatica, ossia sperimentale».

⁷⁴ Ivi, p. 50.

⁷⁵ E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, cit., p. 109.

⁷⁶ F. Muzzioli, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., pp. 50-51.

⁷⁷ Ivi, p. 50.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

una politicizzazione indiretta della letteratura»⁷⁸, da realizzarsi attraverso precise tecniche e determinati strumenti, quali lo straniamento brechtiano e l'allegoria di stampo benjaminiano, ritenute indispensabili nell'epoca della 'letteratura della crudeltà'. Come passaggio conclusivo del suo discorso, Sanguineti addita con altrettanta programmaticità la congiunzione dell'atto critico e di una sistematica operazione allegorica:

Nessuna forma di esame critico della parola letteraria si sottrae, ai giorni nostri, a un sistematico (più o meno scientificamente addobbato) allegorismo. Nella specializzazione professionale, esso incontra poi varianti numerose, dal grammaticale al sociologico. Ciò che importa, al momento, tuttavia, è la costanza e l'energia del fenomeno. Sul versante istituzionale, abbiamo una sorta di confessione interna della insufficienza della parola, al modo appunto in cui essa è istituzionalizzata. Ma, proprio per l'interno crescere della cosa, si può verificare insieme, in effetti, la crisi patente dell'istituzione (e del suo attuale processo, della sua attuale configurazione, segnatamente). [...] Una letteratura della crudeltà, dal punto di vista della critica (dell'esame critico della parola letteraria), opera consapevolmente – cinicamente – per allegorie⁷⁹.

Nelle righe finali dell'intervento campeggia dunque in primo piano l'utilità, se non addirittura l'imprescindibilità, del recupero di una nozione di allegoria rivalutata secondo Benjamin. Sulla sovrapposizione e coincidenza dei momenti della critica letteraria e dell'allegorismo qui formulata da Sanguineti ha posto l'accento anche Romano Luperini, sottolineando debitamente l'importanza delle teorie benjaminiane nella formazione sanguinetiana; lo studioso, in particolare, ha individuato le tre principali questioni attorno a cui prenderebbe corpo in misura maggiore la consonanza d'idee tra i due intellettuali, permettendoci di accostare le rispettive produzioni teoriche: la prima, come si è visto, riguarda il nesso fra avanguardia e mercato, articolandosi «nell'idea benjaminiana della ineluttabile prostituzione del poeta e dell'avanguardia come coscienza storica di tale fenomeno»; la seconda, invece, concerne il processo di estraneazione e reificazione dell'interiorità, rintracciabile ad esempio nei saggi sanguinetiani su Gozzano, laddove viene rilevata «la tematica del ricordo come *Das Andenken*, oggetto-ricordo, segno della “crescente autoestraneazione dell'uomo, che cataloga il suo passato come un morto

⁷⁸ Ivi, p. 51.

⁷⁹ E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, ora in Id., *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1970, p. 111; il corsivo è mio.

possesto”); e la terza, precisamente, risiede «nella teorizzazione di una “letteratura della crudeltà”»⁸⁰ che unisce esame critico della parola letteraria e pratica allegorica. Gli snodi principali e le significative implicazioni contenute nel saggio *Per una letteratura della crudeltà* vengono ripercorsi e commentati anche da Fausto Curi, che nel secondo capitolo del suo volume *Struttura del risveglio*⁸¹ fa reagire gli assunti benjaminiani e le elaborazioni sanguinetiane, offrendo una chiave di lettura di particolare interesse e acutezza. Nell’impostazione della propria originale analisi della modernità letteraria, Curi assume come punto di partenza un passo dello stesso Benjamin⁸², da cui estrae e fa propria la «dialettica sogno-risveglio», interpretandola come «struttura storica ricorrente»⁸³. Il progressivo divenire della modernità viene visto e narrato dallo studioso come un passaggio, graduale e non lineare⁸⁴, da uno «stato mitico» in cui «la letteratura appaga mediante il sogno il desiderio dell’età che la fa nascere» al raggiungimento del «risveglio», descritto come «il

⁸⁰ R. Luperini, *Avanguardia e Allegoria in Benjamin*, in L. Giordano (a c. di), *Sanguineti. Ideologia e Linguaggio*, Metafora edizioni, Salerno 1991, p. 176. Si veda anche il recente contributo di Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l’avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018; Carrara riprende e concorda con la classificazione di Luperini delle questioni teoriche che maggiormente consentono di creare “un ponte” fra il pensiero sanguinetiano e il pensiero benjaminiano.

⁸¹ F. Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1991; il volume è stato poi ampliato e ripubblicato nel 2013, con il titolo *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Milano, Mimesis, 2013.

⁸² Si tratta di un luogo dei *Das Passagen-Werk*, di seguito riportato: «Delimitazione della tendenza di questo lavoro rispetto ad Aragon: mentre Aragon persevera nella sfera del sogno, qui deve essere trovata la costellazione del risveglio. Mentre in Aragon permane un elemento impressionista – la “mitologia” – qui si tratta, invece, di una risoluzione della mitologia nello spazio della storia». Per Curi questa annotazione «non si riferisce soltanto [...] alla differenza, opportunamente messa in risalto, tra il *Passagenwerk* e *Le paysan de Paris* di Aragon», ma allude alla forma e alla funzione «che, nella modernità, la letteratura non può non assumere quando alcuni scrittori, da Sade a Baudelaire, da Brecht a Benjamin, da Lucini a Sanguineti, decidono, in modi diversi, di farla finita con la condizione mitica dell’attività letteraria» (F. Curi, *Struttura del risveglio*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 29-30). Anche il capitolo sesto, *Didascalie per Laborintus*, si apre con la citazione di una massima benjaminiana, tratta questa volta da *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* e relativa al «compito del materialismo storico», estesa da Curi dall’ambito originario delle funzioni dello «storico» a quello dello «scrittore», e applicata nuovamente, con fecondità di risultati, alla produzione sanguinetiana.

⁸³ Ivi, p. 42: «Quello di cui Benjamin sembra non essersi reso pienamente conto è che la dialettica sogno-risveglio non è soltanto “un processo graduale (*ein stufenweiser Prozess*) che si fa strada nella vita del singolo come in quella delle generazioni”, ma, nel campo delle arti, e in particolare in letteratura, è anche una struttura storica ricorrente. Se, come credo, è opportuno tener fermo questo punto di vista, appare chiaro che quella che Benjamin chiama “la struttura del risveglio (*die Struktur des Erwachens*)” è, innanzitutto, la fine della condizione mitica della letteratura e il passaggio dell’attività letteraria a una soglia critica e interpretativa».

⁸⁴ Ivi, p. 46: «Guardiamoci peraltro dal credere che la struttura del risveglio si identifichi con un processo di acquisizione cumulativa, lineare e omogeneo. Si tratta, al contrario, di un processo dialettico, intessuto di contraddizioni, ossia di opposizioni e di negazioni. Da Baudelaire ai surrealisti, la “costellazione del risveglio” non splende mai di un lume tanto limpido da non essere attraversata, in varia misura, da una densa luce onirica».

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

destarsi della letteratura dalla stupefazione del sogno alla nudità della storia»⁸⁵. Curi individua dunque una «costellazione del risveglio»⁸⁶, includendo al suo interno una serie di autori che hanno contribuito, con la loro produzione critica e narrativa, a condurre la letteratura al di fuori di una condizione onirica. Significativamente, lo studioso suggerisce di cercare «la più lucida e decisa approssimazione al risveglio» in un «grande eretico del surrealismo», scegliendo proprio *Le théâtre de la Cruauté* di Artaud come caso esemplificativo di una «dislocazione» della vita onirica, realizzata attraverso una sottile «dialettica di sogno e crudeltà»⁸⁷. Muovendosi sulle categorie della crudeltà e della coscienza e sul loro reciproco implicarsi, la sottile analisi di Curi si estende dal teatro artaudiano ad altri autori, compreso Sanguineti:

Riassumendo quasi didascalicamente la questione, potremo dire [...] che la modernità letteraria è un processo rivoluzionario perché è un cammino dal sogno al risveglio percorrendo il quale quanto più aspra e lucida si fa la «crudeltà» tanto più chiaroveggente diventa la «coscienza» e che, anzi, non si dà vera modernità senza «crudeltà» e senza «coscienza», ossia senza una crudeltà della coscienza letteraria e senza una coscienza della crudeltà che la letteratura non può non praticare. Ciò che è altrettanto importante, per tornare ad Artaud – ma la cosa, ormai è chiaro, non riguarda solo lui –, è la scoperta che non è più possibile praticare la letteratura, anzi la «cultura» stessa, senza «*extraire de ce que l'on l'appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim*»⁸⁸.

Il mutamento del campo letterario qui esaminato da Curi investe con decisione il piano del rapporto tra cose e parole: «la straordinaria intensità dell'invenzione linguistica» provoca infatti «una sorta di corpulenza verbale delle cose, che le rende visibili quasi per un loro fisico rilievo, tanto più evidente quanto più è in contrasto con la sostanza astratta cui esse si riferiscono»; ed è soltanto, aggiunge Curi, praticando idee la cui «forza vivente» è pari a quella dei «bisogni radicali»⁸⁹ che Artaud, Sanguineti, Brecht e altri, «nella medesima

⁸⁵ Ivi, p. 43.

⁸⁶ Ivi, p. 30.

⁸⁷ Ivi, p. 48.

⁸⁸ Ivi, p. 49.

⁸⁹ Ivi, p. 50; chiamando in causa i bisogni radicali Curi si riferisce chiaramente a K. Marx, *Per la critica della filosofia del diritto di Hegel*.

stagione, o in quelle successive, avvicinano e finalmente adempiono il risveglio»⁹⁰. Per poter uscire dalla «preistoria» ed entrare nella «pienezza del risveglio», lo scrittore deve acquisire «ferma consapevolezza che l'esperienza delle parole condiziona (precede) quella delle cose»⁹¹, come si legge nel saggio *Per una letteratura della crudeltà*: è necessario persuadersi che «nessuna interpretazione della parola può riuscire adeguata se non si coglie il suo essere sociale come modo e forma di classificazione» e che «ogni struttura di linguaggio è una visione del mondo»⁹². La letteratura della crudeltà va quindi riconosciuta come «lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica [...] delle parole e delle cose», e dove la «crudeltà» indica «il grado di cinismo violento con cui la parola è capace di proporre una nuova dimensione classificatoria, nell'atto in cui sperimenta e critica, nell'orizzonte della letteratura, i nessi reali delle cose stesse»⁹³.

Nonostante la ricchezza gnoseologica dei contributi sanguinetiani qui esaminati e il tono programmatico delle affermazioni presentate, essi costituiscono tuttavia, come già accennato, un caso pressoché isolato all'interno del dibattito degli anni Sessanta e Settanta. In tale contesto, infatti, non è dato riscontrare, tra le pur numerose dichiarazioni sui caratteri e le modalità assunte dai testi neoavanguardisti, un'attenzione teorica esplicita nei confronti dello strumento allegorico; né, tantomeno, per le ragioni sopra esposte, si rintracciano altri riferimenti diretti all'opera di Benjamin e all'influenza da essa esercitata. Se la presenza e l'efficacia di una ritrovata funzione allegorica nella teoria e soprattutto nella prassi letteraria della Neoavanguardia appaiono certe e ampiamente testimoniate, si deve parimenti riconoscere la natura implicita e sotterranea di tale recupero: latente presupposto teorico e minimo comun denominatore delle molteplici tecniche e strategie messe in atto nei romanzi

⁹⁰ *Ibidem*. Curi vede in Brecht uno dei maestri della costellazione del risveglio, in virtù del suo saper «prender coscienza delle nuove circostanze materiali in cui il lavoro dello scrittore si svolge», con la conseguente importanza attribuita al concetto di «produttività» dell'opera d'arte. Curi giunge inoltre ad accostare Brecht a Benjamin, individuando come punto di contatto fra i due pensatori il principio per cui «la politicità dell'opera teatrale o letteraria è una funzione interna all'elaborazione testuale»: «facendo della letterarietà del testo letterario il luogo dialettico in cui si compie la costruzione della coscienza politica dei lettori», essi rappresentano «il momento di massima acuità del risveglio».

⁹¹ E. Sanguineti, *Per una letteratura della crudeltà*, cit., p. 109; questo, aggiunge Sanguineti, è ciò che «rende storica la nostra esperienza, e pone l'esigenza – a un tempo – della vanificazione di questa nostra preistoria».

⁹² *Ibidem*. Più avanti, Curi collocherà Artaud, Sanguineti e i novissimi tra i rappresentanti di un uso dello strumento linguistico come «comunicazione antagonistica»: «Fermo restando che la coscienza linguistica della modernità è, in ogni caso, una coscienza antinaturalistica, converrà precisa, da ultimo, [...] che per quanto riguarda l'orizzonte comunicativo, la modernità o è comunicazione antagonistica (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Tzara, Breton, Artuad, Majakovskij, Joyce, Brecht, Lucini, Palazzeschi, Sanguineti, i novissimi) o è negazione della comunicazione» (ivi, p. 108).

⁹³ *Ibidem*.

sperimentali di questi anni, l'allegoria si configura come un discorso *interno* all'opera, piuttosto che come discorso *sull'*opera.

Ne consegue una maggiore attenzione, anche da parte della critica posteriore che s'interroga sul nodo allegoria-neoavanguardia, verso la sfera della produzione narrativa: è attraverso un'attenta analisi dei romanzi nati nel clima della neoavanguardia e dei loro molteplici livelli di lettura che la «categoria ermeneutica dell'allegoria benjaminiana»⁹⁴ può mostrare pienamente la propria validità e fecondità d'impiego, scoprendosi sottesa a numerose, se pur eterogenee, prove narrative di questi anni. Una simile operazione sarà compiuta, ad esempio, da Massimo Borelli, il quale prende in esame una serie di testisampioni esemplificativi dell'area della narrativa sperimentale degli anni Sessanta e accomunati da precise «qualità antirealistiche e allegoriche»⁹⁵, per compiere attorno a essi un'indagine volta a individuare «le ragioni di fondo» della loro composizione, i presupposti e i riferimenti critici che sono alla base delle scelte testuali di volta in volta incontrate. Cercando al contempo di fornire «una giustificazione storica delle prose del dissesto», Borelli si chiede dunque «quale tragitto teorico possa essere ipotizzato dietro la prassi della narrativa sperimentale»⁹⁶; nel rispondere a un simile interrogativo, non può non chiamare anch'egli in causa il contributo benjaminiano, con particolare riguardo alla ben nota tesi per cui «la giusta tendenza politica di un'opera include la sua qualità letteraria *in quanto* include la sua tendenza letteraria»⁹⁷, un assunto che s'impone come «passaggio obbligato»⁹⁸ per la

⁹⁴ M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, cit., p. 33: «ciò che è proprio dell'opera d'avanguardia come la concepiamo è la costruzione di una forma consapevole di sé, sorvegliata pure nella nevrosi che testimonia, rigorosa nella crudele decostruzione del linguaggio comune che presuppone. La deformazione viene quindi comunicata attraverso una serie di strategie retoriche che trovano nell'allegoria – e siamo giunti alla voce promessa, d'altronde presente implicitamente in tutti i passaggi teorici finora svolti – la loro saldatura».

⁹⁵ Ivi, p. 23. L'analisi teorica di Borelli prende in esame i testi di Edoardo Sanguineti (*Capriccio italiano, Il giuoco dell'oca*), Luigi Malerba (*Salto mortale*), Alice Ceresa (*La figlia prodiga*), Antonio Porta (*Partita*), Giorgio Manganelli (*Hilarotragoedia*), Alberto Arbasino (*Fratelli d'Italia, Super-Eliogabalo*), Roberto Di Marco (*Telemachia*), Adriano Spatola (*L'oblò*), Carla Vasio (*L'orizzonte*) e Nanni Balestrini (*Tristano*). L'autore prende in esame, nei diversi capitoli dello studio, «un ampio repertorio di soluzioni formali e di procedure narrative che trovano espressione nel contesto della ricerca letteraria sperimentale degli anni Sessanta» (il montaggio, la citazione, la dissoluzione del personaggio, il gradiente critico), al fine di «tracciare il profilo teorico di una macro-opera intimamente critica, disforica, oppositiva, ovvero, pienamente d'avanguardia» (ivi, p. 15). Per un inquadramento degli antiromanzi sperimentali e d'avanguardia e degli strumenti teorici attraverso cui interpretarli, si rimanda inoltre ai contributi di L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007, e F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze, Firenze University Press, 2013.

⁹⁶ Ivi, p. 27.

⁹⁷ W. Benjamin, *L'autore come produttore*, in *Opere complete*, vol. VI, cit., p. 44.

⁹⁸ M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, cit., p. 30.

narrativa d'avanguardia (e, più generale, per tutta quell'area che abbiamo indicato come «letteratura di ricerca», anche dei decenni successivi), rivoluzionando il rapporto tra «struttura» e «storia», tra «forma» e «contenuto»:

Benjamin indica la forma come fattore discriminante per la valutazione così come per la produzione di un'opera, in un'ottica schiettamente materialista che rifiuta ogni petizione di progressismo contenutistico, per leggere invece negli snodi strutturali il luogo di cristallizzazione del vettore storico – di una qualità, però, tutta tecnica, concreta, e per nulla “spirituale” – riposto nell'opera e la sede di verifica della sua caratura antagonista. [...] la tendenza storico-politica diviene una questione tutta legata alla qualità letteraria, alle flessioni della tecnica. Un massimo di investigazione eteronoma viene così raggiunto attraverso un massimo di rigore, complessità, contorcimento dell'autonomia espressiva⁹⁹.

Qui risiede, commenta ancora Borelli, «la forza inventiva in senso materialistico e concreto della produzione letteraria così come viene teorizzata da Benjamin»¹⁰⁰, e si ritrova quel «carattere ancipite dell'arte» rilevato da Adorno nella sua *Teoria estetica*. La riflessione adorniana sul concetto di «forma» costituisce un ulteriore tassello teorico da sommare a quelli sinora presentati: indicando con esso «la qualità intellettuale o razionale, interna all'opera, in grado di mediare gli elementi della realtà in un organismo linguistico che ne ricalchi con rigore e crudeltà le maglie cedute e le pieghe oscure»¹⁰¹, Adorno ci fornisce un elemento di fondamentale importanza per decifrare e comprendere le potenzialità del testo d'avanguardia. L'analisi adorniana investe i rapporti fra autonomia ed eteronomia dell'opera d'arte, sostenendo un punto di vista che si rivela particolarmente valido per numerose opere narrative di questa stagione:

Si potrebbe facilmente pensare che il loro regno autonomo non ha più niente in comune con il mondo esteriore, se non elementi presi a prestito che entrano in un contesto completamente mutato. È tuttavia incontestabile la banalità storico-spirituale secondo cui lo sviluppo dei procedimenti artistici, sussunto per lo più sotto il concetto dello stile, corrisponde a quello sociale. Anche l'opera d'arte più sublime assume una posizione determinata nei confronti della realtà empirica uscendo dalla sua signoria, non

⁹⁹ Ivi, pp. 30-31.

¹⁰⁰ Ivi, p. 31.

¹⁰¹ Ivi, p. 27.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

una volta per tutte, ma sempre di nuovo concretamente, in polemica inconsapevole contro il modo in cui tale signoria si pone rispetto al momento storico¹⁰².

Altra coppia dialettica centrale nel discorso del critico francofortese è rappresentata dalla diade «empiria» e «armonia»: soltanto emancipandosi dal concetto di armonia, «passo necessario per incarnare una verità dolorosa, per testimoniare l'avvenuto dissesto»¹⁰³, la forma estetica può assumere il proprio posto nei confronti dell'empiria e porsi come «contenuto sedimentato»:

La campagna contro il formalismo ignora che *la forma che tocca a un contenuto è essa stessa contenuto sedimentato* [...]. Le categorie estetiche della forma come particolarità, sviluppo e composizione della contraddizione, addirittura anticipazione della conciliazione mediante omeostasi, sono trasparenti quanto al proprio contenuto, anche e più che mai laddove si sono staccate dagli oggetti empirici. L'arte acquisisce la propria posizione nei confronti dell'empiria proprio grazie alla distanza da essa; in quest'ultima le contraddizioni sono immediate e non fanno che dividere; la loro mediazione, in sé contenuta nell'empiria, diventa il per-sé della coscienza solo grazie all'atto del retrocedere compiuto dall'arte. In tal senso è un atto di conoscenza¹⁰⁴.

Una nozione di forma così articolata implica, nella visione proposta da Adorno, l'indicazione di un'arte sempre *mediata, obliqua*, che prende le distanze da una rappresentazione puramente mimetica e dall'unità simbolica del particolare con l'universale. Il testo letterario, nel suo rapporto con il reale, si configura come «un corpo testuale in tensione», costitutivamente divisa fra interno ed esterno, come sottolineato da Borelli:

L'opera contrasta il dominio del nudo apparire con un sovrappiù di concetto, rifiutando a un tempo l'intelligibilità immediata del realistico e la intuitività pura del simbolico. L'opera, nel suo "esser-spezzata" tra esterno e interno – presa in una dialettica ineludibile che fa sì che ogni segno superficiale rimandi a una ferita, per quanto remota, della realtà e che viceversa ogni lacerazione reale trovi espressione, per quanto enigmatica e scomposta, sulla superficie del linguaggio – si costituisce come

¹⁰² T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 102

¹⁰³ M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, cit., p. 27.

¹⁰⁴ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 115.

corpo testuale in tensione, vero contenuto proprio in quanto forma che «contraddice la concezione dell'opera d'arte come qualcosa di immediato»¹⁰⁵.

Al superamento di un'estetica della «conciliazione naturalistico mimetica» concorrono parimenti il crescente peso assunto dal pensiero brechtiano, che attraverso la tecnica dello straniamento spezza la naturalezza dell'opera letteraria decretando la fine dell'immedesimazione¹⁰⁶, e le qualità fortemente autocritiche dei romanzi – o meglio degli *antiromanzi* – prodotti in questo clima e secondo queste direttrici teoriche. Lo stesso Adorno annota significativamente che «la forma converge con la critica», chiarendo come essa sia, nelle opere d'arte, «ciò grazie a cui queste risultano critiche in se stesse»:

Con la propria implicazione critica la forma annulla pratiche e opere del passato. La forma contraddice la concezione dell'opera d'arte come qualcosa di immediato. Essendo nelle opere d'arte ciò per cui queste diventano opere d'arte, essa equivale alla loro mediatezza, al loro obiettivo essere in sé sottoposte a riflessione¹⁰⁷.

In tal modo si abbandona ogni ingenuità dell'espressione artistica, che diviene, in ogni sua parte, «criticamente sorvegliata»¹⁰⁸ e assume «una disposizione metaletteraria»¹⁰⁹,

¹⁰⁵ M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, cit., pp. 27-28. Sul rifiuto dell'estetica simbolica, si legga il seguente passo della *Teoria estetica*: «le categorie del realistico e del simbolico sono poste egualmente fuori corso. [...] È del tutto dogmatica l'affermazione, ripetuta seguendo l'idealismo, per cui l'opera d'arte sarebbe l'unità presente di universale e particolare. Mutuata in maniera poco chiara dalla dottrina teologica del simbolo, essa viene smentita dalla frattura a priori tra mediato e immediato a cui fino a oggi nessuna opera d'arte maggiore è potuta sfuggire; se tale frattura viene nascosta, e quindi l'opera non vi si immerge, allora l'opera è perduta».

¹⁰⁶ Borelli parla, a tal proposito, di una «funzione Brecht», riconoscendo l'influenza «dell'invito dell'autore tedesco a diffidare della presunzione di "naturalezza" insita all'esposizione borghese delle cose» (ivi, pp. 29 e seguenti); si leggano anche le seguenti considerazioni dello studioso sull'allontanamento del romanzo sperimentale da «un rapporto mimetico col mondo»: «Preso atto della contraddittorietà del reale, dell'incipiente sovraccarico di immagini, dell'esaurimento della validità dei miti tradizionali, della crisi del linguaggio, il romanzo cerca altre vie di sviluppo, che deraglino dalla rappresentazione naturalistica e che invalidino il rapporto "naturale" tra l'uomo e la percezione e il racconto di sé, in una tensione continua allo straniamento. Non ci si può più fidare della risoluzione garantita da un riflesso piano del linguaggio, giacché il materiale da esprimere è troppo intricato e inquinato per venire restituito con efficacia da una tecnica rispecchiante, tesa a cogliere i paradigmi e i modelli esistenziali a noi noti, consueti, ma proprio per questo svalorizzati, muti nella loro immediatezza esperienziale» (Ivi, p. 24).

¹⁰⁷ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 205.

¹⁰⁸ M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, cit., p. 28.

¹⁰⁹ F. Muzzioli, *Il Gruppo '63. Istruzioni per l'uso*, cit., p. 23: «Ragionare sul proprio strumento mentre lo si adopera, con gli scompensi del caso. Infatti, diversamente da quanto avverrà nel postmoderno, la metaletterarietà dell'avanguardia non inclina alla blanda restaurazione del *pastiche*, ma produce inciampi che intralciano la scorrevolezza».

piegendosi, nel procedere della narrazione, a riflettere e ragionare sui propri strumenti. È questo un aspetto particolarmente rilevante nelle opere della neoavanguardia, il cui «contenuto di verità», riprendendo nuovamente Adorno, «è fuso con il loro contenuto critico»¹¹⁰: il testo narrativo, annotava già lo stesso Sanguineti nel saggio *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, sembra contenere «un critico in sé stesso»¹¹¹, dal momento che la parola letteraria assume una chiara valenza autoriflessiva e manifesta, scopertamente, la sua propensione a commentare l'atto artistico nel mentre del suo farsi. La presenza di un elemento critico *nella* pratica della neoavanguardia, e non attorno o sopra di essa, è stato debitamente analizzato in più occasioni da Francesco Muzzioli, chiarendone la natura «disturbante»:

Se la mole di saggi, recensioni e dibattiti prodotta nell'ambito della neoavanguardia non è sfuggita ai commentatori anche se avversi [...], minore attenzione è stata dimostrata per l'elemento critico presente non *attorno* ma *dentro* i testi della neoavanguardia. La cosa è comprensibile, poiché quella criticità interna alla scrittura è precisamente un motivo di disturbo, il segnale inequivocabile di una pratica della letteratura che non ne sacralizza l'ambito, ma anzi, nel mentre si intromette nei generi, ne sommuove le regole e addirittura mette in mora lo statuto e il prestigio (in termini economici: il Valore) della letteratura stessa¹¹².

Lo studioso si sofferma di seguito sulle tre modalità principali «in cui la critica si esplica nella pratica medesima del testo e in particolare in quello narrativo», individuandole rispettivamente nel «romanzo-saggio», nel «metaromanzo» e nei «procedimenti di interruzione e discrasia» che si rivelano caratteristici non solo della poesia “novissima”, ma anche di varie «prove di prosa sperimentale, nei romanzi dei poeti scritti per “lasse”, ossia per frammenti staccati e con forti escursioni interne»¹¹³. Senza soffermarsi, ora, su queste

¹¹⁰ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 73; così chiosa Borelli: «qui stanno la differenza e la novità qualitative dell'opera d'avanguardia, e in questa prospettiva vanno ricercati i segni superficiali del dissesto registrato» (M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, cit., p. 36).

¹¹¹ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 88.

¹¹² F. Muzzioli, *Il Gruppo '63. Istruzioni per l'uso*, cit., p. 205; ma risulta utile la lettura dell'intero capitolo dodicesimo, *Critica e criticità nel Gruppo 63*, che esamina lo stretto rapporto che si crea, nella neoavanguardia, fra «pratica e critica della letteratura», e le diverse forme da esso assunte. Muzzioli ha dedicato a questo tema anche un precedente e più ampio studio, *Teoria e critica della letteratura nelle nuove avanguardie degli anni sessanta*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.

¹¹³ Ivi, p. 208.

differenti declinazioni di un'unica tendenza, è necessario intanto sottolineare come «l'uso eminentemente critico della parola narrativa»¹¹⁴, comune a numerosi romanzi degli anni Sessanta, si colleghi con la loro natura enigmatica e continuamente interrotta e discontinua: questa «teoria del testo onnipresente», questo perpetuo volgersi della scrittura su sé stessa spingono «fino alla massima tensione la problematicità dell'atto narrativo, l'impossibilità di concludersi in un circolo immunizzato, separato dai conflitti della realtà»¹¹⁵, creando delle opere dalle «forme divelte e frantumate»¹¹⁶. Il gradiente critico chiaramente riconoscibile nelle opere d'avanguardia, costituendone una cifra essenziale, scopre al contempo la convenzionalità e l'arbitrarietà del segno letterario¹¹⁷.

La natura franta e disorganica dei testi d'avanguardia viene attentamente esaminata anche da Peter Bürger: nella sua celebre *Teoria dell'avanguardia*, lo studioso delinea i tratti costitutivi che qualificano la modernità radicale e antagonista propria di queste sperimentazioni artistiche, osservando in primo luogo come in esse venga infranto il principio estetico dell'unità dell'opera letteraria. Cardine di un'ideale classico di armonica bellezza e compiutezza, ma, soprattutto, garante della possibilità di raggiungimento di un Senso univoco e stabile, tale principio si perde nel testo composito e discontinuo delle avanguardie, la cui «non-organicità» impedisce di scorgere un significato nella relazione delle parti tra loro e delle parti con l'insieme. Il carattere lacunoso e continuamente interrotto di queste prose, nota Bürger, costringe necessariamente a ripensare i tradizionali modelli interpretativi con cui il ricettore si accosta al testo letterario, avvertiti ormai come del tutto inadeguati:

Il ricettore di un'opera avanguardistica scopre che il suo procedimento di appropriazione delle oggettivazioni intellettuali, sviluppato per le opere d'arte organiche, è inadeguato al presente oggetto. Né l'opera avanguardistica crea un'impressione totale, che liberi un'interpretazione di senso, né si può chiarire

¹¹⁴ M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, cit., p. 51.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ F. Curi, *Avanguardia e materialismo*, in Id., *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977, p. 252: «Con la sua forma divelta e frantumata l'opera d'arte "grida" una catastrofe che essa sola ha percepito. La sua mancanza di senso è infatti apparente; si tratta in realtà di un senso sociale fulminato, che l'opera si sforza di risarcire comunicando con le sue mute strutture il senso catastrofico».

¹¹⁷ Già Fausto Curi, in un saggio risalente al 1963 apparso nel volume antologico *Gruppo 63*, intitolato *Sulla giovane poesia*, definisce l'attività della neoavanguardia come una «critica fondata sulla consapevolezza della convenzionalità (e storicità: ma per questo aspetto, non senza coerenza, i neoavanguardisti sono attrezzati con un'altra grande tradizione speculativa come il marxismo) di qualunque linguaggio».

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

l'impressione che eventualmente si crea facendo ricorso alle singole parti, dal momento che queste non sono più subordinate all'interno dell'opera. Tale rifiuto di fornire un senso viene vissuto dal ricettore come uno *shock*¹¹⁸.

L'esperienza dello *shock* e i paradossi creati dall'artista nel processo ermeneutico nascono e si giustificano in virtù dello stretto legame intrattenuto dalla cultura avanguardista con il piano della *praxis*:

È questo il proposito dell'artista d'avanguardia, che spera che il ricettore sia spinto da questa sottrazione di significato a mettere in discussione la propria vita pratica e a convincersi della necessità di un suo cambiamento. Lo *shock* viene pensato come uno stimolo a mutare atteggiamento, è lo strumento per spezzare l'immanenza estetica e promuovere un mutamento nella *prassi* vivente del ricettore¹¹⁹.

La rottura provocata nel processo di ricezione dall'opera avanguardistica in ragione della sua disorganicità ha anche l'effetto d'impedire una pacifica immedesimazione del lettore con il piano fittizio della vicenda e dei personaggi: una simile identificazione, afferma Francesco Muzzioli, è ormai impossibile poiché il testo si presenta «interrotto, "lacunoso", e perciò altamente interrogativo, "enigmatico"», in una parola «allegorico»¹²⁰. Costringendo a pensare e attuare un'esegesi profondamente rinnovata, l'opera d'avanguardia induce «semmai a immedesimarsi nelle intenzioni costruttive», nei principi che pur governano l'esplosa compagine testuale:

Uno dei cambiamenti decisivi nello sviluppo dell'arte introdotto dai movimenti storici d'avanguardia consiste in questo nuovo tipo di ricezione che l'opera d'arte avanguardistica produce. L'attenzione del ricettore non si rivolge più a un senso dell'opera comprensibile grazie ai suoi elementi, bensì al principio costruttivistico. Questo tipo di ricezione s'impone al ricettore perché quell'elemento che all'interno dell'opera d'arte organica mostrava la propria necessità nel concorrere alla costituzione di senso della totalità formale, nell'opera avanguardistica serve semplicemente a riempire un modello strutturale¹²¹.

¹¹⁸ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., p. 90.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 124.

¹²¹ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., p. 91.

Posto di fronte all'inevitabile arbitrarietà del senso, al ricettore non resta altro che «l'aspetto enigmatico delle creazioni» e la loro strenua resistenza ad un'interpretazione univoca e rassicurante; la sola possibilità di decifrazione del testo, pervenendo «a un altro livello interpretativo», gli viene offerta dall'esame dei «principi costruttivistici che determinano la costituzione dell'opera, cercando in essi una chiave che sciolga l'enigma della forma»¹²².

Anche solo da questa rapida sintesi risulta evidente come l'analisi di Bürger, descrivendo l'opera avanguardistica come «rappresentazione enigmatica» e «contraddittoria», si ponga nuovamente «sulle coordinate dell'allegoria secondo Benjamin»¹²³. Tra i caratteri principali dell'allegoria barocca secondo Benjamin, ricapitolati anche dallo stesso Bürger nel suo studio, si trovano infatti il principio della «separazione e isolamento degli elementi» («l'allegorista estrapola un elemento dalla totalità del contesto vivente, lo isola e lo priva della sua funzione») e quello della costruzione, a partire da tali frammenti di realtà, di una «costellazione di senso»¹²⁴; principi che «vengono portati alle estreme conseguenze nella tecnica del montaggio delle avanguardie novecentesche»¹²⁵ e che risultano dunque indispensabili per una loro corretta esegesi. Le opere narrative d'avanguardia, com'è emerso in queste pagine e come si dimostrerà puntualmente in occasione delle singole analisi testuali condotte nella *Parte Terza*, dispiegano infatti pienamente la potenzialità e l'intenzionalità delle scelte messe in campo soltanto alla luce di una teoria del testo che sappia cogliere la loro natura intimamente e profondamente allegorica.

¹²² Ivi, p. 80. Si veda l'inizio del paragrafo che Bürger, nel capitolo su *L'opera d'arte delle avanguardie*, dedica a *Il concetto di allegoria in Benjamin*: «Un compito centrale della teoria dell'avanguardia è lo sviluppo del concetto di opera d'arte non organica. Lo si può affrontare muovendo dal concetto di allegoria in Benjamin che, come vedremo, rappresenta una categoria particolarmente ricca di articolazioni e può servire a comprendere taluni aspetti delle opere d'arte avanguardistiche sia dal punto di vista di una estetica della produzione che di una estetica della ricezione» (Ivi, p. 79).

¹²³ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 124.

¹²⁴ P. Bürger, *Teoria dell'avanguardia*, cit., pp. 91-92.

¹²⁵ Ivi, p. 125. Sulla rinnovata importanza assunta dalla tecnica del montaggio si è espresso più volte Sanguineti; si veda, tra gli altri, il passo conclusivo della relazione *Le linee della ricerca avanguardistica* (tenuta al convegno "Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo", 1996, presso l'università "La Sapienza" di Roma, ora in E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 203), laddove Sanguineti propone, «per uno schemino terminale, portabilmente miniaturizzato», di definire il Novecento come «il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio. Ogni struttura linguistica apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi». Sulla definizione e sulla tecnica del «montaggio allegorico», tuttavia, si tornerà a riflettere più distesamente nella *Parte II* di questo lavoro.

II. 3 *Orizzonte materialistico e pratica allegorica. Sviluppi inediti del discorso teorico italiano*

Se in relazione al clima neoavanguardistico degli anni Sessanta è possibile parlare del recupero dell'allegoria principalmente nei termini di un discorso tutto interno all'opera, per l'area teorico-critica che si snoda a partire dagli anni '80 sino ad arrivare alla nascita del Gruppo '93 la questione sembra invece tornare prepotentemente in superficie, farsi esplicita e dichiarata, conquistando una nuova e sorprendente centralità all'interno del dibattito italiano. Mentre nella precedente esperienza, come si è avuto modo di vedere, la riproposizione dello strumento allegorico era stata più *praticata* che non *teorizzata*, ad eccezione del caso singolare, e per molti versi rivelatore della futura tendenza, rappresentato da Sanguineti, nelle discussioni e negli interventi prodotti in questi anni l'allegoria diviene elemento ricorrente e oggetto di notevole approfondimento teorico.

Si può dunque individuare una ben precisa area della critica italiana che, nell'arco di circa un decennio, torna a riflettere insistentemente e vivacemente sull'uso dell'allegoria nella pratica letteraria; e che, ancor più, trova proprio nell'indicazione esplicita dell'importanza di tale strumento il punto di convergenza di momenti e gruppi di lavoro tra loro distinti ed eterogenei. Pur nella loro specificità, infatti, le diverse esperienze qui prese in esame risultano accomunate da una postura intellettuale di fondo, da una condivisa concezione antagonista del fatto letterario che induce a lavorare nella direzione della ricerca e di una nuova sperimentazione. In questo sforzo comune per il rilancio di una letteratura che sappia coniugare «scelte di poetica letteraria e ragioni di politica culturale»¹²⁶, l'allegoria entra come parola d'ordine nei manifesti dei collettivi formatisi in questi anni, coagulando intorno a sé le spinte innovatrici di quanti, caparbiamente, cercano di definire una linea alternativa della letteratura. Per tali ragioni, il dibattito che si apre ufficialmente con l'emanazione da parte del gruppo 'Quaderni di critica' dello scritto programmatico *Per un'ipotesi di scrittura materialistica* (Foggia, Bastogi, 1981) e che prosegue sino al convegno 'Milano Poesia' del 1989, merita di essere attentamente ripercorso nei suoi snodi fondamentali e nelle sue dinamiche interne, offrendo un campo di indagine privilegiato per il presente lavoro: un suo approfondito esame, infatti, consente di rilevare e apprezzare

¹²⁶ F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 15.

l'eccezionalità della riflessione italiana sull'allegoria, che in questa fase appare contraddistinta da una non comune profusione e fecondità di elaborazioni e confronti teorici. Non a caso, soffermandosi brevemente, al termine del proprio volume, sulle esperienze che nel recente panorama italiano hanno fatto dell'allegoria «il centro della propria indagine»¹²⁷, Marco Rustioni evidenzia positivamente la «coerenza di principi» e la «forza propulsiva» delle proposte da esse formulate: «ad osservare da una certa distanza il dibattito nato attorno a questo modello gnoseologico», afferma lo studioso, «la sensazione è quella di trovarsi di fronte all'ultimo modello critico che abbia saputo combinare assieme teoria e prassi, autori e critici, testo e interprete»¹²⁸.

Gli ambienti in cui l'allegoria ritrova una posizione predominante, tornando a occupare il centro del dibattito, sorgono infatti prevalentemente in ambito accademico, pur mantenendo un fitto e costante dialogo con il versante della creazione letteraria: il sovrapporsi dei due aspetti e momenti diviene quanto mai radicato e costitutivo di questa stagione. Inoltre, la riproposizione dello statuto allegorico portata avanti da questa nuova ondata dimostra in modo chiaro ed evidente come, tra le varie «declinazioni teoriche ed esegetiche di questo modello conoscitivo», quella dotata di «maggiore incidenza» in ambito italiano sia, nuovamente, l'interpretazione offerta dagli autori generalmente ascrivibili «all'area marxista» e «soprattutto dagli scrittori e dai critici che si sono formati nelle culture della contestazione»¹²⁹. L'allegoria che, attraverso questi molteplici contributi, torna ad assumere uno spessore teorico degno di nota, manifesta infatti a chiare lettere la sua matrice benjaminiana, cui vanno a sommarsi – in un fruttuoso intreccio di prospettive che garantisce l'originalità delle proposte formulate – complementari influssi brechtiani e nuove suggestioni provenienti anche da recenti indirizzi filosofici italiani, in particolare dall'approccio metodologico di stampo anti-crociano proposto da Galvano della Volpe.

Tutti gli elementi sinora accennati trovano una puntuale verifica nella lettura del già menzionato libro-manifesto dal titolo, «provocatorio e volutamente ambizioso»¹³⁰, *Per un'ipotesi di letteratura materialistica*, la cui natura programmatica consente di mettere in chiaro, sin da subito, debiti e innovazioni, filiazioni e allontanamenti. Il volume, pubblicato da Bastogi nel 1981, nasce in maniera 'corale', riflettendo e facendosi portavoce delle

¹²⁷ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 113.

¹²⁸ Ivi, pp. 115-116.

¹²⁹ Ivi, p. 113.

¹³⁰ F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 13.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

posizioni del gruppo 'Quaderni di critica', collettivo di origine romana formato negli anni Settanta da Francesco Muzzioli, Aldo Mastropasqua, Filippo Bettini, Marcello Carlino e Giorgio Patrizi. Questa prima, significativa pubblicazione può essere convenzionalmente assunta come punto d'avvio della tendenza qui individuata e analizzata, poiché racchiude e condensa, nei vari interventi che la compongono, le spinte innovative e i fermenti che stavano nascendo negli anni Ottanta, in risposta e opposizione al clima culturale del decennio precedente, dominato, soprattutto nella sua seconda metà, da orientamenti regressivi e da un generale fenomeno di 'ritorno all'ordine'. Dichiarando apertamente obiettivi polemici e proposte costruttive, il manifesto del collettivo romano segna dunque il passaggio ufficiale dalla cosiddetta letteratura del 'riflusso' degli anni Settanta alla letteratura contestativa e neo-sperimentale degli anni Ottanta¹³¹. La nuova ipotesi critico-letteraria, qui formalizzata dal collettivo romano, è dunque storicamente rivolta in primo luogo a demistificare e avversare «gli effetti regressivi degli orientamenti nostalgici e filotradizionalisti confusamente emersi nel dopo-avanguardia»¹³², che si erano tradotti, per il versante della poesia, nell'imporsi di tendenze intimistiche e post-ermetiche, e nella pressoché totale predilezione verso romanzi dalle trame lineari e di semplice fattura, nel segno di «un'estetica dei buoni sentimenti e della leggibilità immediata», per il versante della narrativa¹³³. In aperta polemica contro un simile processo di «riassorbimento e chiusura», gli autori del manifesto criticano nello specifico «l'attuale vuoto di teoria e di conoscenza, la mancanza di riflessione e indagine sul senso e sulle finalità del fatto artistico [...] e dei suoi rapporti con la sfera

¹³¹ Si veda al riguardo l'intervento di Filippo Bettini, *Rilievi oppositivi e proposizioni programmatiche: dalla letteratura del «riflusso» alla nuova letteratura degli anni Ottanta*, in *Quaderni di critica, Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, cit., pp. 45-50 (ora in *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., pp. 25-28, da cui sono tratte le citazioni). Il critico dichiara in apertura come «l'ipotesi di una scrittura materialistica, intesa nel suo aspetto militante e operativo, si propone oggi di intervenire nella situazione culturale e letteraria in una direzione che vuole essere insieme "distruttiva" e "costruttiva"» (p. 25).

¹³² F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 13.

¹³³ Ivi, p. 14. Un caso emblematico è rappresentato dalla pubblicazione quasi contemporanea di *La storia* di Elsa Morante e di *Corporale* di Volponi, la cui accoglienza da parte della critica italiana fu tuttavia diametralmente diversa, «entusiasta» nel caso del primo romanzo e «più cauta e misurata» per il secondo, il quale, «nonostante i ripetuti attestati di stima, non era andata disgiunto da riserve e perplessità relative all'impostazione sperimentale della struttura del libro e alla violenza esplosiva dei suoi umori polemici e contestativi» (Ivi, p. 13). «Di episodi siffatti», proseguono i curatori del volume, «magari meno vistosi ma ugualmente significativi, è gremita la seconda metà degli anni Settanta e, quando si perviene al limite del nuovo decennio, essi risultano ormai organicamente assimilati alla sensibilità e al costume del moderno riflusso»; anche numerosi esponenti del versante avanguardistico e sperimentale abbandonano le posizioni di un tempo e finiscono per cedere alla «tentazione di abbassare il tiro, di recuperare la normalità, di ridonare sé stessi con piena fiducia al soffio taumaturgico della poesia» (Ivi, p. 14).

della storia e dell'esistenza», nonché «l'elettismo indiscriminato dell'attività letteraria» e il conseguente «rifiuto di ogni linea di demarcazione e di confronto», che hanno portato, sul finire degli anni Settanta, alla «graduale scomparsa di qualsiasi piattaforma comune di elaborazione e di ricerca»¹³⁴. È proprio l'urgenza di opporre un fronte comune e ben definito all'imperante situazione di restaurazione culturale e all'endemica «visione adialettica del rapporto tra letteratura e realtà» da essa propugnata a far sì che le molteplici, ma sino ad allora isolate¹³⁵, istanze neo-sperimentali avvertibili da più parti si raccolgano attorno alla proposta di una «scrittura materialistica»: davanti a un «quadro di realtà atipiche e contraddittorie», quest'ultima si erge a «polo unitario di coesione e di sintesi» di un insieme «di indirizzi altrimenti disgreganti e dispersi», assolvendo in tal modo a «una funzione di raccordo che si rivelerà preziosa come premessa di quel processo evolutivo che sfocerà, dieci anni più tardi, nella fondazione del Gruppo '93»¹³⁶. Occorre tuttavia attribuire fin da ora il giusto risalto ai primi segnali del risollevarsi di una prospettiva comune che si muove lungo la direttrice dell'opposizione all'*establishment* culturale, portando alla riattivazione di un confronto troppo a lungo disatteso:

Si guarda all'obiettivo di tornar a impugnare le questioni fondamentali che ineriscono alla prospettiva di una cultura di opposizione e di ricerca, ristabilendo canali sotterranei di confronto e di verifica, riaprendo lo spazio di un dialogo prematuramente interrotto tra i migliori interlocutori di ieri e di oggi. Le posizioni concordano, si richiamano a vicenda, talora si sovrappongono; e disegnano, quindi, benché minoritarie, un campo di incroci e di alleanze in cui la selezione dei “compagni di strada”, prima ancora d'essere programmata, è il frutto oggettivo di opzioni e di comportamenti concreti¹³⁷.

Quanti si oppongono all'andamento generale sono infatti chiamati a esprimere posizioni di poetica letteraria e, al contempo, precise scelte di politica culturale. Su questo fronte si

¹³⁴ Ivi, p. 26.

¹³⁵ Ivi, p. 13. Quando il manifesto appare sulla scena letteraria italiana, questa appariva «ipotecnata da un degradante e massiccio fenomeno di “ritorno all'ordine”»: pur non mancando «le opere “di ricerca”, realizzate dai migliori esponenti dello sperimentalismo e dell'avanguardia, esse non fanno più né gruppo né tendenza, [...] e si trovano, quindi, ad essere minoritarie e marginali rispetto agli indirizzi egemoni del rinnovato potere culturale» (*Ibidem*).

¹³⁶ Ivi, pp. 18-19.

¹³⁷ Ivi, p. 16; viene infatti fortemente suggerita «l'assunzione di un comportamento pubblico e culturale che si richiami all'imperativo dell'intransigenza, della determinazione, della tendenziosità consapevole, della disponibilità dialettica, dell'onestà senza travestimenti» (*ibidem*).

riuniscono, dunque, non solo i membri del collettivo romano, ma anche figure di singoli intellettuali che avevano impresso un'impronta significativa alla precedente stagione avanguardista degli anni Sessanta – quale è il caso, su tutti, di Edoardo Sanguineti; così come vi si ritrovano, oltre ai membri della ex neoavanguardia, anche «quegli scrittori e quei critici che più ottemperano alla necessità di un'opposizione collettiva e responsabile» allo stato di cose vigente, e che, con la loro visione antagonista della pratica letteraria, contribuiscono, se pur trasversalmente e secondo la loro peculiare prospettiva, allo sviluppo del dibattito avviato dal gruppo dei 'Quaderni di critica' e alla «sua germinale inversione di rotta» – il riferimento va in questo caso specialmente a Romano Luperini e a Mario Lunetta. Tralasciando tuttavia momentaneamente lo specifico apporto offerto da ciascuna di queste personalità, si rende ora necessario guardare in primo luogo alla nascita e alla definizione, nel suo complesso e nelle sue profonde motivazioni storico-culturali, di un condiviso movimento di protesta e dissenso, che porta con sé la parallela «esigenza di costruire una piattaforma di elaborazione strategica che vada a innestarsi» su un «tessuto embrionale di voci affini e convergenti»¹³⁸.

Per comprendere pienamente il carattere innovativo del manifesto emanato dai 'Quaderni di critica' occorre inoltre superare il momento «critico-distruttivo» e passare a valutare il suo versante «costruttivo» e propositivo, esaminando i nodi fondamentali cui vengono affidati il rilancio di un'alternativa letteraria e la «scommessa di una vena 'antilirica' del Novecento»¹³⁹. All'asfittica situazione di ristagno culturale e all'assenza di ricerca, ben testimoniata per altro dalle antologie poetiche circolanti nella seconda metà degli anni Settanta¹⁴⁰, 'Quaderni di critica' risponde facendosi portavoce di «un'ipotesi di scontro, imperniata, come vuole il nome di 'scrittura materialistica', sulla discriminazione delle scelte, sulla materialità del testo, sulla politicità mediata delle sue funzioni linguistiche, pragmatiche e conoscitive»¹⁴¹. In uno scritto che ricorre volutamente alla ben collaudata

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Ivi, p. 19.

¹⁴⁰ Risultano particolarmente esemplificative del clima di restaurazione culturale della seconda metà degli anni Settanta le antologie *Il Pubblico della poesia* (Lerici, 1975), *La Parola innamorata* (Milano, Feltrinelli, 1978), e la successiva *Poesia italiana degli anni Settanta* (Milano, Feltrinelli 1979); quest'ultima viene «approntata in collaborazione con uno stereotipo della "reazione" culturale, Enzo Siciliano», facendo sì che «quella che sarebbe potuto essere l'occasione propizia per fare il punto della situazione e indicare differenze, conflitti e aperture si tramuti in un atto definitivo di consacrazione e di avallo dell'ufficialità più acclamata: un mero, deludente regesto dell' "oggi" che non si ferma alla giustapposizione neutrale di opere e autori (di tendenze non si parla) ma che si spinge a fare dell'eclettismo, del disimpegno e della stessa neutralità materia privilegiata di riconoscimento positivo» (ivi, p. 14).

¹⁴¹ Ivi, p. 15.

formula del manifesto e della definizione programmatica, Filippo Bettini si preoccupa di chiarire quelli che sono «i presupposti basilari, i contenuti specifici e i vettori di tendenza»¹⁴² dell'ipotesi di una «scrittura materialistica»; nel farlo, il critico illustra le ragioni da cui essa è scaturita, disponendo la sua analisi secondo quattro diversi piani, concorrenti tutti in egual misura alla costituzione di un siffatto ideale di letteratura, la cui genesi viene dunque ripercorsa da un punto di vista «nominale», «teorico», «storico» e infine «politico». «*Nominalmente*», afferma Bettini, la concezione e la pratica di una scrittura materialistica nascono dalla «convinzione che non esista una gerarchia qualitativa di generi letterari», quanto piuttosto «una produzione unitaria di scrittura che si articola in sottocodici»¹⁴³; viene dunque privilegiato il concetto di «testo», eleggendo come tratto discriminante «la capacità di tradurre nelle forme materiali e peculiari del linguaggio le tensioni dell'impegno ideologico e politico dello scrittore, la sua partecipazione ai mutamenti reali della società e della cultura»: «materialistica», in ultima analisi, è quindi «contemporaneamente aggettivo di “materialità” e di “materialismo”»¹⁴⁴. Secondo una prospettiva teorica, invece, viene esplicitamente richiamato il principio dell'«inscindibilità del binomio qualità-tendenza»¹⁴⁵, di ascendenza benjaminiana e brechtiana, volto a coniugare la ricerca del rinnovamento delle tecniche artistiche con un complementare approfondimento delle potenzialità conoscitive e pragmatiche del fatto letterario; «*storicamente*», la proposta lanciata dal collettivo si riallaccia agli apporti e alla precedente esperienza delle avanguardie storiche e della neoavanguardia italiana, attraverso la «rilettura e verifica sincronica» delle «istanze di rivolta e di opposizione»¹⁴⁶ da esse affermate e trasmesse; *politicamente*, infine, essa scaturisce dal bisogno di innestare e attuare nella realtà «un processo trasformativo ed emancipatorio»¹⁴⁷. La *pars costruens* di una simile ipotesi di lavoro poggia dunque su una serie di rivendicazioni che coinvolgono a un tempo istanze politiche e istanze culturali, seguendo il già ricordato assunto, ritenuto «inderogabile», della «complementarità reciproca tra teoria e prassi»¹⁴⁸. La ricostituzione di una dialettica tra «il momento della letteratura e quello dell'esterno», fra testo e contesto, diviene possibile solo attraverso l'adozione di una poetica «che non sia né oggettiva né soggettiva, ma che riassume e sperimenti in sé stessa la

¹⁴² Ivi, p. 25.

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ Ivi, p. 26.

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ Ivi, p. 27.

forma della «contraddizione»¹⁴⁹, in una tensione mai sopita tra autonomia ed eteronomia dell'arte. Entrando propriamente nel merito delle scelte di poetica e nel campo delle tecniche letterarie, esse appaiono orientate verso il potenziamento della natura «progettuale» tanto dell'indagine critica quanto della scrittura propriamente creativa, di cui viene rilanciata a gran voce la funzione gnoseologica e l'acquisizione di un'autocoscienza della propria espressività e storicità: attraverso la valorizzazione delle «proprietà ironiche, polemiche e dissacranti»¹⁵⁰ della parola, la letteratura acquista un evidente carattere autocritico e una chiara disposizione metaletteraria, analizzando e oggettivando sé stessa in un atto straniante. Altro elemento energicamente rivendicato dal collettivo, cui si è già accennato e che meriterà un ulteriore approfondimento nel seguente capitolo di questo studio, riguarda il «riconoscimento della parità assiologica dei generi letterari», nonché della «fecondità dei loro possibili nessi di avvicinamento, di convergenza e [...] di scambio»¹⁵¹.

La preferenza accordata per una scrittura razionale, consapevole dei propri strumenti e delle proprie finalità, antagonista e sperimentale, implica l'adozione di una «poetica allegorica e antisimbolista»¹⁵², sostenuta con decisione dagli autori del manifesto e da quanti, in questi anni e in quelli di poco successivi, si riconoscono nelle sue linee di fondo; in tal modo, «acquista spessore quell'indicazione dell'allegoria»¹⁵³ che in breve tempo diverrà elemento centrale del dibattito teorico, nonché categoria dirimente in ambito storiografico. L'opzione in favore dello strumento allegorico viene esplicitamente dichiarata e professata dal gruppo 'Quaderni di critica' all'interno del quinto punto del manifesto in questione; essa, significativamente, viene associata al recupero dei principi dell'avanguardia e, in particolar modo, alla più volte menzionata dialettica fra «autonomia» ed «eteronomia», essenziale per consentire «una gestione alternativa dello spazio letterario»:

La storia dell'avanguardia, la storia stessa della neoavanguardia indica, in definitiva, che una gestione alternativa dello spazio letterario si dà soltanto in quel margine dove eteronomia e autonomia si tentano, si sovrappongono ed interagiscono, terremotando le rispettive certezze, e vengono ripercorse criticamente nel loro interagire e sovrapporsi. Altrimenti detto, a monte dell'operazione scrittoria e dentro il testo non possono essere elusi la produzione di teoria e il lavoro di critica del lavoro. [...] E il lavoro di critica

¹⁴⁹ Ivi, pp. 27-28.

¹⁵⁰ Ivi, p. 27.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Ivi, p. 19.

¹⁵³ *Ibidem*.

del lavoro e il metalinguaggio, nella produzione teorica e nella elaborazione testuale, implicano l'allegoria, in cui Benjamin ha correttamente assommato la problematica dell'avanguardia¹⁵⁴.

Si fa esplicito, come si può vedere già in questo passaggio testuale, non solo il richiamo alla figura dell'allegoria, ma anche al magistero di Benjamin: diversamente da quanto si è potuto registrare in merito all'influenza e all'assimilazione del pensiero benjaminiano nel corso degli anni Sessanta – se pur con i dovuti distinguo e casi eccezionali –, a partire dagli anni Ottanta, nel *milieu* intellettuale qui circoscritto, il riferimento all'opera del berlinese e alla sua personale declinazione del modo allegorico diviene comune e manifesto. Si assiste all'esplosione del dibattito su Benjamin, la cui ricezione in ambito italiano conosce una nuova fase, determinata dal lavoro esegetico e critico dei decenni precedenti, nonché dall'avvenuta pubblicazione di un numero consistente di nuovi testi benjaminiani, che concorrono a restituire l'immagine di un autore dai «multiformi ed eterodossi interessi»¹⁵⁵, e a cui segue anche l'uscita di due prime importanti monografie, a cura rispettivamente di Fabrizio Desideri e Giulio Schiavoni¹⁵⁶. L'evolversi e il progredire degli studi italiani su Benjamin trova concretizzazione nel già ricordato progetto einaudiano delle *Opere di Walter Benjamin*, per le cure di Giorgio Agamben, e si accompagna a «un significativo mutamento di indirizzi da parte della critica»¹⁵⁷: più o meno parallelamente alle riflessioni di Ferruccio Masini, centrate, come si è visto, sulla problematica dell'avanguardia e sull'analogia con la forma di merce, comincia a prendere forma in questi anni una lettura in senso heideggeriano di Benjamin, che troverà proprio in Agamben il suo principale rappresentante¹⁵⁸. Una simile interpretazione del pensiero del critico tedesco coincide con il crescente interesse,

¹⁵⁴ Quaderni di critica, *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, cit., p. 26, ora in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 23.

¹⁵⁵ M. De Girolamo, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., p. 141.

¹⁵⁶ F. Desideri, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, Editori riuniti, 1980; G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Palermo, Sellerio, 1980. Le due monografie in questione «costituiscono la summa dei principali temi del dibattito» sin ad allora svolto in seno alla critica italiana benjaminiana, «seppure lungo due linee interpretative divergenti»; il volume di Schiavoni, nello specifico, ha il valore di porre in evidenza il carattere discontinuo, volutamente asistemático e frammentario del pensiero e dell'opera di Walter Benjamin. La monografia curata da Desideri colloca invece al centro dell'interpretazione di Benjamin i concetti di «monade» e di «costellazione», maggiormente adatti, secondo lo studioso, a descrivere il metodo di lavoro del berlinese.

¹⁵⁷ M. De Girolamo, *Tiri mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, cit., p. 139.

¹⁵⁸ Afferma sempre De Girolamo: «Fra gli interpreti italiani di Benjamin Agamben è quello che più esplicitamente ha piegato il testo benjaminiano entro le categorie anti-moderne di Heidegger, a partire dal suo *Infanzia e storia*, che resta a tutt'oggi il testo più rappresentativo di questo orientamento» (ivi, p. 159).

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

nell'ambito filosofico italiano, per i nomi di Heidegger e Nietzsche, che sostituiscono progressivamente l'attenzione in precedenza rivolta in modo privilegiato verso l'opera di Marx e Gramsci. La generale 'svolta heideggeriana' che contraddistingue il clima culturale degli anni Ottanta, osserva Girolamo De Michele, si colloca «sullo sfondo di una impostazione teorica più ampia e di maggiori conseguenze»: traendo origine dalla sfiducia «nel marxismo come teoria capace di supportare un cambiamento reale dello stato di cose esistenti», essa si accompagna a un «crescente scetticismo nella possibilità che la prassi umana possa influire in misura più che minimale sul governo delle cose», rivelandosi «la strategia più adeguata» a esprimere lo spirito dominante del tempo, votato alla «nuova fede nell'immutabilità del mondo»¹⁵⁹. L'orientamento heideggeriano diverrà pertanto egemone nel corso di questo decennio, incontrando tuttavia pur sempre delle zone di resistenza all'interno della critica italiana. La linea di ricerca che abbiamo visto raccogliersi intorno al manifesto *Per un'ipotesi di scrittura materialistica* e che proseguirà la sua azione contestativa e sperimentale nei decenni seguenti, incoraggiando il recupero del valore della 'tendenziosità' e delle scelte di campo, non può evidentemente che differire dal generale primato dell'ontologia heideggeriana, opponendosi a esso attraverso la riproposizione di una pratica letteraria che unisca specifico letterario e istanza materiale, teoria e prassi, pensiero e azione. In ottemperanza a una visione del testo letterario come «luogo di resistenza e di conflitto», dove «è possibile sperimentare un valore d'uso e un modo di produzione che si pongono contro le tendenze egemoni», il libro-manifesto dei 'Quaderni di critica' rilancia una scrittura fortemente e sistematicamente allegorica, in quanto capace di «agire come arma del dissenso e farsi portavoce di una polisemia concettuale ed espressiva, fondata su una costante azione di sabotaggio e di disturbo dei canali di trasmissione»¹⁶⁰. Il principale riferimento teorico per l'elaborazione di simili posizioni in merito alla funzione dell'allegoria nella pratica letteraria è scopertamente rappresentato dall'opera benjaminiana: «particolare rilievo», nota a questo proposito Marco Rustioni, «assumono non solo i saggi

¹⁵⁹ Ivi, p. 149. Basti pensare all'affermarsi sulla scena filosofica italiana del 'pensiero debole' teorizzato da Vattimo, che si ricollega, appunto, al parallelo e conseguente «tentativo di un'interpretazione debole» delle categorie benjaminiane. De Michele, inoltre, precisa come sia soprattutto «nell'organizzazione delle griglie concettuali e nella selezione dei temi che l'impostazione heideggeriana si rivela davvero egemone gli studi benjaminiani»: «potendo disporre finalmente di quasi tutta l'opera benjaminiana, e potendo svincolarne la lettura da condizionamenti derivanti da influssi di carattere "esterno" al testo, gli interpreti si concentrano quasi 'naturalmente' su temi di pertinenza heideggeriana, quali il ruolo del linguaggio, la questione della verità, la riflessione su tempo e storicità». Gli studi benjaminiani rappresentano pertanto «un esempio lampante di come è avvenuta la diffusione non solo del nuovo heideggerismo in Italia, ma soprattutto di come è stata accettata l'agenda dei temi presupposti dalle teorizzazioni di Heidegger» (ivi, p. 140).

¹⁶⁰ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 114.

dedicati da Benjamin a Brecht e alle esperienze dell'avanguardia, ma pure le opere più "sociologiche" del tedesco, o comunque quelle incentrate sul tema dell'aura e sulla figura dell'autore all'interno della dimensione produttiva del capitalismo»¹⁶¹. Si tratta, evidentemente, di una ricezione e riproposizione della lezione benjaminiana che si discosta dall'orientamento che nel corso degli anni Ottanta conquista l'egemonia della scena culturale italiana, rimanendovi sostanzialmente estranea: quanti si schierano a favore di una scrittura e di una letteratura 'materialistiche' continuano, piuttosto, a seguire e diffondere un'interpretazione di Benjamin focalizzata sulle categorie dell'avanguardia, dell'analisi dei rapporti di produzione (con la conseguente equazione autore-produttore), del binomio qualità-tendenza; problematiche, queste, che si ritrovano assommate e come racchiuse nel nodo fondamentale dell'allegoria. A tale riguardo, un ruolo particolarmente significativo per la promozione di una lettura «incentrata sul tema dell'allegoria»¹⁶² è stato rivestito da Cesare Cases, il cui considerevole impegno divulgativo si traduce in una fitta serie di interventi e recensioni, nati per lo più *a latere* della pubblicazione italiana delle principali opere di Benjamin, e tra i quali vanno segnalati specialmente i saggi anteposti a *Il dramma barocco tedesco* e a *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*; questi scritti sono stati successivamente raccolti in un importante volume, dal titolo *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, edito per Einaudi nel 1985. Così come, d'altra parte, aveva debitamente evidenziato la centralità della questione allegorica all'interno del sistema benjaminiano la già ricordata interpretazione offerta, sul finire degli anni Settanta, da Ferruccio Masini, che dimostra di possedere ancora una forte incidenza sulle ipotesi elaborate dalla nuova tendenza sperimentale che s'inserisce nel panorama teorico italiano.

Per rendersi pienamente conto dell'orientamento seguito dal gruppo romano in merito alla declinazione del concetto di allegoria, è opportuno volgersi alla lettera stessa del manifesto del 1981, che alla voce 'allegoria' dedica ampio spazio, esaminandola analiticamente per metterne in luce gli aspetti costitutivi e chiarire al contempo il senso profondo del suo recupero in ambito letterario. Attraverso l'uso ripetuto della figura dell'anafora («Quell'allegoria che...»), i firmatari del volume scompongono questa nozione nella sua polivalenza semantica, scoprendo i modelli di riferimento nel cui solco intendono collocarsi e toccando, dunque, molti dei nodi e delle questioni che si sono incontrate nei precedenti momenti di questo studio. Per la sua importanza capitale all'interno di un discorso

¹⁶¹ *Ibidem.*

¹⁶² *Ivi*, p. 113.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

sul rilancio della funzione allegorica, il brano merita dunque di essere riproposto qui nella quasi totale interezza:

Quell'allegoria che si pone come momento speculativo a fronte della "naturalità" ipostatica del simbolo e che, di contro ad esso univocamente ed unilinearmente risolto, disvela le sue matrici differenzialistiche, polisemiche, relativistiche.

Quell'allegoria che, per le sue *disjecta membra*, si connota in quanto segno e dialettica di espressione e convenzione; ed assume e produce coscienza dell'inattualità [...] di ogni *immediata* ricomposizione positiva dell'aderenza tra il linguaggio e le cose.

[...] Quell'allegoria che tende all'apoteosi e precipita nella degradazione, sicché l'oggetto emergente dagli abissi della significazione allegorica ben presto fa posto al suo sconcolato volto quotidiano.

Quell'allegoria che è tenacemente radicata là dove la caducità e l'eternità si scontrano direttamente; che dissemina di cadaveri la sua strada e fa sì che dalle macerie delle grandi costruzioni l'idea del loro progetto parli in modo più impressionante che non dai particolari che se ne potrebbero conservare.

[...] Quell'allegoria che non dà la natura ipostaticamente assunta, ma la screzia di storia, talché, «mentre nel simbolo con la trasfigurazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione», in essa «si propone agli occhi dell'osservatore la *facies hypocratica* della storia come un pietrificato paesaggio primevo»; e «la storia in tutto quanto ha fin dall'inizio di inopportuno, di doloroso, di sbagliato si configura in un volto, in un teschio di un morto» e appare significativa solo nelle stazioni del suo decadere¹⁶³.

I richiami diretti al modello allegorico benjaminiano, come si vede, risultano spontaneamente e perfettamente inseriti all'interno della delineazione di una scrittura e di un'estetica materialistica. Nella parte seguente del brano citato viene suggerito con determinazione «un uso del testo che, aperto alle contraddizioni e alla loro esplorazione critica», sappia svelare «l'inadeguatezza e l'impossibilità storica di una *humanitas* borghese autoistante, gratificata dalla certezza ideologica di uno sviluppo positivo e di una appropriazione progressiva della realtà»¹⁶⁴. Solo una poetica di tipo allegorico, basata sul binomio «tendenza-qualità», può garantire un simile effetto del testo letterario, il quale

¹⁶³ Ivi, p. 24.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

«innesca i conflitti prodotti e producibili ad altri livelli del reale e dice del loro far capo all'universo stabilito del modo di produzione capitalistico»:

Esso [il testo letterario allegorico] costringe e si costringe a problematizzare le varie forme di integrazione, anche a livello linguistico, facendo saltare le clausole di un pacifico inglobamento, nella cultura, delle lacerazioni e delle disgregazioni reali. E slarga, per ciò stesso, significativa nella contraddizione, l'utopia¹⁶⁵.

L'allegoria interviene dunque a incanalare tendenza e qualità «verso un modo specifico di produzione letteraria che deluda il committente borghese»: «è il tradimento della propria estrazione ideologica e sociale operato dall'autore-produttore»¹⁶⁶. Alla definizione di un approccio critico così costituito concorre non solo l'influenza benjaminiana, ma anche, come si era anticipato, la lettura del filosofo e pensatore italiano Galvano della Volpe, il quale già nel corso degli anni Cinquanta aveva contribuito a ristabilire «in funzione anticrociana l'importanza della ragione e della semantica testuale a scapito dell'intuito e della forma pura»¹⁶⁷. I molteplici ma coesi presupposti teorici alla base delle proposte avanzate dai 'Quaderni di critica' vengono accuratamente ripercorsi da Angelo Petrella in un attento lavoro dedicato all'esame delle «teorie della poesia nella discussione sulla possibilità di una nuova avanguardia avviata col nascere del Gruppo '93», che, nel suo svilupparsi, si trova per l'appunto a confrontarsi con «le impostazioni teorico-programmatiche di quei gruppi o singoli che più si sono contraddistinti nell'area sperimentalistica a cavallo tra la seconda metà degli anni Ottanta e la prima degli anni Novanta del '900»¹⁶⁸. Il retroterra critico-filosofico sotteso alle posizioni del manifesto poggia su «un ripensamento dell'orizzonte marxista in chiave dellavolpiana e benjaminiana», o, per meglio dire, su «un'applicazione e una ricontestualizzazione nel presente delle idee dei due teorici»¹⁶⁹. Petrella analizza il sostrato filosofico del testo in questione, partendo dalle necessarie «premesse dellavolpiane» per poi passare alle altrettanto evidenti e indispensabili «correzioni benjaminiane»¹⁷⁰: se il

¹⁶⁵ *Ibidem.*

¹⁶⁶ *Ibidem.*

¹⁶⁷ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 113.

¹⁶⁸ A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, tesi discussa nell'a. a. 2002/2003, edizioni Biagio Cepollaro, 2007. Il primo capitolo dello studio condotto da Petrella è specificamente dedicato all'esame dell'«impostazione teorico-programmatica del gruppo di *Quaderni di critica* nell'orizzonte di critica materialistico», riservando un paragrafo anche alla questione del simbolo e dell'allegoria all'interno di questa esperienza critica.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 8.

¹⁷⁰ *Ibidem.*

punto di partenza dell'ipotesi di lavoro del collettivo romano muove infatti da «un'estetica materialistica così come è stata formulata da della Volpe», questa dev'essere tuttavia necessariamente «corretta di tiro sulle rotte del pensiero di Benjamin», allorché – come si è visto – «prende in considerazione il rapporto tra letteratura e tendenziosità»¹⁷¹. L'intento della *Critica del gusto*, opera pubblicata sulla soglia degli anni Sessanta, appare indirizzato verso la fondazione di un'estetica e di una teoria letteraria su base storico-materialistica, capace di superare l'eredità romantica e idealistica, liberandosi di ogni residuo di tipo crociano; centrale, al riguardo, risulta non solo l'esaltazione del carattere «polisenso» proprio del linguaggio artistico – all'interno di una tripartizione che classifica, per contro, il linguaggio della scienza e della filosofia come «univoco» e quello della comunicazione quotidiana come «equivoco»¹⁷² –, quanto soprattutto l'elaborazione del concetto di «contestualità organica»¹⁷³ dell'opera letteraria, non casualmente richiamato da Filippo Bettini nel corso dell'intervento, sopra ricordato, volto a chiarire la genesi e gli obiettivi delle proposte dei 'Quaderni di critica'. Concorrendo alla definizione, in ambito italiano, di una semantica o semiotica materialistica, della Volpe ha saputo mostrare come «nel tessuto

¹⁷¹ *Ibidem.*

¹⁷² Nella *Critica del gusto* (Milano, Feltrinelli, 1960, p. 71) si afferma esplicitamente che «il carattere semantico specifico della poesia» risiede nell'«esser discorso o genere polisenso (polisèmo) che la contraddistingue dalla scienza, discorso o genere univoco». Infatti, mentre il linguaggio quotidiano risulta fortemente «equivoco» e «instabile» a causa del contesto aperto e non chiaramente determinabile in cui si colloca, il linguaggio scientifico e filosofico si basa sul carattere univoco dei concetti da esso veicolati, i quali necessitano di significare «una ed una sola» verità, comprensibile solo dopo aver delimitato il campo semantico d'interesse. All'interno di un simile schema, dotato di maggior complessità «rispetto alla contrapposizione formalista tra il linguaggio d'uso e la lingua della poesia», la letteratura risalta per la propria polisematicità: uno stesso termine somma ed aggiunge al significato «letterale-materiale» originario sensi ulteriori, scaturiti dalle relazioni che si determinano all'interno del testo. Bisogna notare, inoltre, come della Volpe inserisca la poesia, e in generale la letteratura, all'interno della macro-categoria del 'discorso linguistico': «non c'è contrapposizione, per della Volpe, tra discorso e poesia. Sono due modi paralleli e paritari. La poesia resta a far parte del complesso della "discorsività" umana e infatti egli ne parla come di "discorso poetico"» (F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 135).

¹⁷³ Si rimanda, per lo meno, alla distinzione e illustrazione, contenuta sempre nella *Critica del gusto*, cit., p. 112, tra la nozione di «onnitestualità» e quella di «contestualità» del discorso linguistico: «all'ingrosso diremo che lo onnitestuale è il luogo semantico del discorso volgare, e quindi equivoco. Per contestuale organico o locus del polisenso (o polisemo), intendiamo, invece, quella unità linguistica concreta, quella frase o nome-frase, che non solo non è casualmente testuale ma il cui valore espressivo o interesse linguistico-formale (o di pensiero) è condizionato dalla sua capacità o di costituire essa stessa un complesso linguistico-formale, o espressivo, individuato e organico al punto da valere come necessario e necessitante con-testo per ogni suo elemento ossia elemento di essa frase, oppure di esser essa parte organica o membro di un organismo espressivo o contesto che ha il suo cuore in altra o in altre determinabili unità, frasi o 'proposizioni' strutturali del contesto. Donde ogni valore espressivo polisenso: ossia ogni valore costituito da un di più di senso rispetto [...] a quello dei valori onnitestuali [...] e questa pluralità aggiunta di significati, indissociabile da un determinato contesto, perché da questo e per questo prodotta, costituisce il pensiero o discorso poetico e la sua autonomia (autonomia semantica della poesia, cioè scientificamente accertabile, non metafisica)».

dell'opera» possano entrare e circolare «elementi concettuali e razionali che adoperiamo nella lingua comune»¹⁷⁴, potenziati di senso in virtù della rete di relazioni e rapporti reciproci che s'instaura tra essi. È proprio da tale «concettualità o razionalità insista nella letteratura», afferma il filosofo italiano, che «è possibile fondare un'estetica materialistica che renda conto della sua natura sociologica e comunicativa»¹⁷⁵:

La verità o valore conoscitivo della poesia in quanto discorso fa capo (come per ogni altro discorso) a immagini-concetti ossia a complessi logico-intuitivi, secondo quanto ci ha confermato la presenza – indispensabile – di una *struttura* (intellettualità) ossia di un *significato* in ogni prodotto o “fantasma” poetico. [...] Di conseguenza, rinviandoci ogni significato direttamente o indirettamente alla esperienza o storicità e quindi a un *quid* sociologico, così, e solo così, è resa possibile la fondazione materialistico-storica della poesia – la sola criticamente accettabile per il suo carattere scientifico, antidogmatico, antimetafisico. [...] Tuttavia, solo l'analisi della componente semantica (verbale) della poesia ci permetterà di mostrare la peculiarità e specificità di questa, e in che senso diverga il discorso poetico da quello scientifico¹⁷⁶.

Riabilitando la compresenza della sfera razionale e della sfera emotiva, della Volpe giunge dunque a invalidare dalle basi l'impostazione teorica idealistica. Lo ‘specifico letterario’, così come viene inteso nelle sue opere, non è infatti una categoria *a-priori* né partecipa di alcuno statuto metafisico: al contrario, il testo artistico contiene e preserva i significati letterali-materiali della realtà storica e sociale cui allude, presupponendola costantemente al fine di una sua corretta decifrazione e comprensione; si ritorna, qui, alla dicotomia tra *langue* e *parole*, tra autonomia ed eteronomia del testo poetico poc'anzi discussa in relazione alle affermazioni espressamente contenute nel volume *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*. Emerge inoltre, in tutta la sua centralità, lo stretto legame intrattenuto dall'opera artistica, pur nella specificità e differenziazione del suo linguaggio e delle sue tecniche, con il sostrato storico, con l'imprescindibile «condizionalità empirica, storica, sociale» da essa continuamente implicata. È proprio la presenza del livello «letterale-materiale», «che continua a sussistere nel linguaggio poetico», a costituire e garantire «il

¹⁷⁴ A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, cit., p. 9. Muzzioli ha non a caso definito della Volpe come quello che, «tra i teorici di ispirazione marxista», «ha maggiormente rivendicato il carattere anche intellettuale dell'arte» (F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 137).

¹⁷⁵ Ivi, p. 136.

¹⁷⁶ G. della Volpe, *Critica del gusto*, cit., p. 71-72.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

profondo legame del testo con la storia e con la società»¹⁷⁷, associando in tal modo all'attenzione verso il piano stilistico la rivendicazione di quella che Casadei ha giustamente indicato come «una precisa storicità della forma»¹⁷⁸.

Risulta evidente come simili riflessioni costituiscano «il punto di partenza del lavoro teorico del gruppo di 'Quaderni di critica': riconsiderare (in specie nel momento storico di maggiore urgenza) la letteratura nella sua materialità, tanto strutturale quanto sovrastrutturale». Come esplicitamente dichiarato dal gruppo romano, infatti, l'opera dell'avvolpiano indicava «la via di un materialismo in forma dialettica e sperimentale», «un materialismo nemico di ogni *ipostasi* e produttivo di *ipotesi*: in cui, cioè, il pensiero sia uno strumento consapevolmente utilizzato secondo le necessità di un orizzonte affrontato in tutta la sua contraddittorietà»¹⁷⁹. Si può rileggere, come ulteriore verifica di questo assunto, il seguente passaggio tratto dal manifesto del 1981:

Materiali sono le circostanze da cui nascono e con cui si confrontano le idee letterarie; materiale è la genesi stessa della loro istituzione; materiali i canali attraverso i quali si diffonde e si riproduce; materiale è, infine, la traduzione fattuale del suo impiego; l'esistenza del tempo libero e degli oggetti di scrittura, garantiti solo dalla produzione economica di plus-valore. Dunque, l'identità costitutiva del fatto letterario, nel suo spessore materico, contraddice la visione idealistica della sua origine spirituale, psicologica e metastorica¹⁸⁰.

Il precedente dell'avvolpiano, si poneva inoltre, come si è visto, in direzione di un recupero del carattere noetico della scrittura e dell'espressione artistica, di una «restituzione di una specifica pienezza conoscitiva al testo letterario»¹⁸¹, convergendo anche in questo aspetto,

¹⁷⁷ F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 136.

¹⁷⁸ A. Casadei, *La critica letteraria contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2015, p. 64. Tale complementarità di piani si riflette e diviene costitutiva anche dell'attività del critico, così com'è intesa nell'ottica dell'avvolpiano: la «parafrasi critica», ossia il lavoro dell'interprete, «deve dar conto di ciò che il polisenso letterario ha mutato e di ciò che invece ha conservato rispetto al significato "letterale-materiale" delle parole. Deve riconoscere, insomma, lo scarto e il passaggio dall'uso quotidiano a quello rigorosamente formalizzato; ma, nello stesso tempo, la sostanza culturale che circola nell'opera attaccata al significato comune delle parole». Il rapporto con la sfera storica investe e condiziona fortemente, dunque, anche i compiti del critico: «la storia «sostanzia» la poesia e impone al critico di prendere posizione» (F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 136).

¹⁷⁹ AA. VV., *Della Volpe, Benjamin e la scrittura materialistica*, «Avanguardia», n. 2, 1996, p. 29.

¹⁸⁰ Quaderni di critica, *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*, cit., p. 10.

¹⁸¹ M. Carlino, *Pietrobono e la struttura poetante nella "Commedia" di Dante: qualche considerazione*, intervento durante il convegno *Dal centro al cerchio. Un viaggio controcorrente nell'universo della Commedia*, Alatri, 27 febbraio 2020; ad essa va aggiunta l'indicazione dell'avvolpiano di sostituire al valore della bellezza «la ricchezza polisensa di cui può essere capace l'organica contestualità poetica o narrativa».

senza sbavature, con la proposta dei 'Quaderni di critica'. Lo scarto tra le due poetiche, tuttavia, emerge in relazione alle nozioni di «tendenza» e di «tipicità», sulle quali si può misurare il crescente divaricarsi tra la filosofia dell'avolpiana e l'ipotesi del collettivo romano. Mentre della Volpe ripone la tendenza letteraria unicamente nella categoria del «tipico, ovvero nell'universalità dei contenuti storico-sociali, pur concreti, di una determinata epoca», i 'Quaderni di critica' compiono invece un passo ulteriore, rilanciando fortemente l'istanza progettuale costitutiva del fatto artistico. S'inserisce qui, dunque, il 'correttivo' benjaminiano: per gli autori del manifesto, infatti, Benjamin sembra partire «dal punto in cui della Volpe si è arrestato», vale a dire «dalla funzione, dalla posizione che l'intellettuale della nuova epoca assume nella società», con le conseguenti considerazioni sullo statuto del prodotto letterario, sugli attuali compiti del critico, sul senso e sul mandato della letteratura. Va attribuito a Benjamin, com'è più volte emerso nelle pagine precedenti del presente lavoro, l'innovativo mutamento di prospettiva e di paradigma che porta a identificare la «qualità» di un'opera letteraria nella funzione che essa riveste *all'interno* dei mezzi di produzione, nel grado con cui riesce a incidere nel sistema capitalistico che pure la sottende, tentando di trasformarlo attraverso una chiara presa di posizione nei confronti delle sue leggi e regole: in una parola, nella sua «tendenza»¹⁸². Il medesimo, capitale spostamento del punto focale attraverso cui intendere l'atto della critica e della creazione letteraria, e sulla base del quale, parimenti, formulare un giudizio su di esso, è condiviso e pienamente assimilato dai 'Quaderni di critica': quella che si evince dal manifesto *Per un'ipotesi di scrittura materialistica* «non è una visione sistematica» dell'arte né tantomeno «una definizione di letteratura»: è «semmai una proposta di letteratura, partendo dall'idea che l'oggetto letteratura è definibile solo a partire dalla sua funzione, [...] dalla possibilità della sua utilizzazione», rispondendo quindi non alla domanda su che cosa sia la letteratura, o cosa possa essere al giorno d'oggi, ma, piuttosto, chiedendosi a cosa essa possa servire, come possa influenzare e modificare lo stato di cose vigenti¹⁸³. E, posta di fronte a tali interrogativi,

¹⁸² W. Benjamin, *L'autore come produttore*, cit., p. 45: «invece di chiedere quale posizione ha un'opera rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca; se è d'accordo con essi, se è reazionaria, o se invece mira al loro rovesciamento, è rivoluzionaria, – invece di porre, o comunque prima di porre questa domanda ne vorrei proporre Loro un'altra. Dunque, prima di chiedere: che posizione ha una poesia rispetto ai rapporti di produzione dell'epoca?, vorrei chiedere: qual è la sua posizione in essi?».

¹⁸³ Discende di qui l'affermazione paradossale per cui fare letteratura oggi è possibile solo a patto di prescindere dall'istituzione letteraria: «Possiamo formulare l'enunciato paradossale che, per il gruppo di 'Quaderni di critica', fare letteratura oggi è possibile solo prescindendo dalla letteratura. Cioè prescindendo dall'istituzione letteraria e dalla tradizione che ha fatto in modo che quello letterario divenisse appunto un sistema» (A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, cit., p. 15).

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

la letteratura non può che rispondere con la riaffermazione della sua tendenziosità e progettualità:

Qualsiasi sviluppo a partire dal pensiero benjaminiano comporterà la necessaria coscienza che tutti i procedimenti e le prassi letterarie (critica, teoria, produzione) saranno soggetti allora a una nuova impostazione. Il critico e il teorico non potranno più giudicare la bellezza o l'ineffabilità della poesia ma piuttosto il loro grado di incidenza, di svelamento del reale nelle sue contraddizioni; in più dovranno impegnarsi a elaborare strategie teoriche che mirino a trasformare l'esistente e il suo apparato produttivo. È chiaro che in una tale ottica il lavoro di gruppo sarà indispensabile: sarà indispensabile creare un organismo collettivo che proceda assieme nel dar battaglia all'istituzione culturale. E allora anche le stesse definizioni di generi letterari, le scrimature tra critica, teoria e prassi – per come intesa in ottica tradizionale – perderanno di consistenza: la risposta della letteratura starà nel mentre del suo farsi, nella sua produzione tendenziosa, inscindibile dalla teoria e dal progetto¹⁸⁴.

Le «strategie teoriche» sopra richiamate vanno di paro passo con le parallele e convergenti «strategie testuali» attuate dai membri del collettivo e da quanti, in questi anni, si riconoscono e gravitano attorno alla proposta di una scrittura materialistica; soluzioni formali e stilistiche volte a generare «contraddizione» ed «estraniazione», ad attivare un pensiero critico e non precostituito, e che si affidano, come si è visto, allo strumento cardine dell'allegoria. È proprio su quest'ultimo ma fondamentale elemento che si avverte nuovamente uno scostamento significativo dall'orizzonte estetico formulato da Galvano della Volpe. Infatti, contrariamente a quanto ci si attenderebbe dalla sua visione materialistica e dalle sue posizioni fortemente anticrociane, il filosofo italiano si pronuncia a discapito della forma allegorica, considerandola un «disvalore artistico». Pur partendo da una poetica che esalta la componente razionale e concettuale dell'opera artistica, egli è tuttavia propenso ad attribuire il proprio favore alle categorie del «tipico» e del «simbolo», vedendo in quest'ultima una modalità metaforica in cui «l'universale resta attivo e il concetto resta inesauribile»; nell'allegoria, al contrario, «il concetto è come esaurito in una sola immagine». Mentre nel simbolo è possibile intuire una «particolarità viva», nell'ottica dell'avolpiana l'allegoria cade nuovamente in una delle accuse che più frequentemente le sono state mosse dalla tradizione romantica, vale a dire quella di essere un freddo

¹⁸⁴ Ivi, p. 16.

meccanismo la cui funzione è unicamente quella di rimandare a un altro concetto. Risulta evidente come il filosofo non abbia tenuto conto, per questi aspetti della sua teoria, della rivalutazione del modo allegorico coraggiosamente condotta da Benjamin, e pare inoltre plausibile, come osservato da Francesco Muzzioli, che alla base di un tale e così netto giudizio negativo nei confronti dell'allegoria possa esservi un'identificazione di quest'ultima unicamente con la forma, più tradizionale e meccanica, della personificazione¹⁸⁵. Per i 'Quaderni di critica', al contrario, quello allegorico è un aspetto e uno strumento imprescindibile dell'operazione letteraria, tanto da entrare come termine e nozione chiave nei testi programmatici di questa nuova stagione di ricerca: esso rappresenta un procedimento centrale «nel progetto e nel procedimento di costruzione del testo stesso», e costituisce il nodo su cui converge e attraverso cui si esplica la 'tendenza' dell'arte, la sua volontà di incidere attivamente sul mondo dominante, avversando «la stagnazione e la massificazione letteraria proprie dell'orizzonte postmodernista».

È nell'allegoria che trovano congiungimento i propositi tecnici di tendenziosità mirante a modificare lo stato delle cose e quelli teorico-materialistici. Ed è in essa che il gruppo di 'Quaderni di critica' tenta di trovare un nesso che colleghi in qualche modo le varie realtà della Terza ondata, differenti per impostazioni teoriche e procedurali nella composizione dei testi, ma unificate proprio da un uso costante del procedimento allegorico¹⁸⁶.

Il procedimento allegorico, nella maniera in cui è inteso e descritto dai 'Quaderni di critica' e dalle esperienze critiche immediatamente successive e conseguenti, «sintetizza dunque perfettamente l'orizzonte materialistico così come delineato dalla speculazione dell'avolpiana con quello benjaminiano»¹⁸⁷, orientato sul valore progettuale della creazione letteraria.

¹⁸⁵ Solo questa forma di rappresentazione allegorica, infatti, poteva presentarsi agli occhi del filosofo come 'univoca'; risulta ben poco agevole, altrimenti, bilanciare il veto nei confronti del procedimento allegorico moderno con un sistema di pensiero che teorizza ed esalta il carattere 'polisenso' dell'arte e della letteratura.

¹⁸⁶ A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, cit., p. 22.

¹⁸⁷ Ivi, p. 23; è in esso che «trovano congiungimento i propositi tecnici di tendenziosità mirante a modificare lo stato delle cose e quelli teorico-materialistici».

II. 4 *Al centro del dibattito. Convegni, riviste e iniziative editoriali*

La tendenza che abbiamo visto riunirsi e delinarsi intorno al polo di una scrittura materialistica e di una poetica allegorica si definirà e stabilirà ulteriormente negli anni di poco successivi all'uscita del manifesto appena esaminato. Avanza con sempre maggior determinazione, infatti, la «comune esigenza di un comportamento critico e demistificante nei confronti della “crisi”» politico-culturale contemporanea; e soprattutto, «a monte dell'inconfondibile matrice dei registri individuali» prende forma «un convergente attacco demolitorio all'istituto della “letterarietà”», con i suoi «attributi di assolutezza, superiorità e di purezza»¹⁸⁸ tornati in auge negli ultimi anni. Il tentativo di riattivare un terreno di confronto e di ricerca di forme artistiche non asservite alla logica postmodernista e alle norme del mercato passa anche attraverso l'azione contestativa portata avanti da alcuni organi editoriali, nonché attraverso momenti di aggregazione e dialogo, quali convegni e manifestazioni, in cui simili spinte trovano espressione e in cui è possibile “fare il punto” sui fermenti che animano la scena coeva, sui risultati raggiunti e sugli orientamenti in atto. Un ruolo assai significativo nella formazione e promozione di una linea neo-sperimentale è infatti giocato da alcune riviste, che, nel corso di questi decenni, si ritagliano e conquistano progressivamente un nuovo spazio all'interno del panorama editoriale e culturale italiano, facendosi promotrici, in prima istanza, di una gestione alternativa dello spazio letterario, in contrapposizione ai modelli vigenti e all'opprimente istituzionalizzazione e mercificazione del fatto artistico.

Alla ripresa del dibattito teorico e all'adozione di innovazioni tecniche e formali in campo artistico contribuisce in particolar modo la rivista «Alfabeta», gestita in quegli anni da un comitato redazionale fortemente «eterogeneo al suo interno», che «garantisce una linea editoriale in costante apertura e si alimenta del confronto intellettuale»: se, infatti, la definizione delle linee programmatiche della rivista può essere attribuita alla figura di Balestrini, la sua realizzazione e riuscita è affidata a un comitato di tipo collegiale, composto da «intellettuali e scrittori connotati da esperienze culturali e posizioni ideologiche diverse, che convergono tuttavia nel progetto di una rivista militante e impegnata contro il cosiddetto

¹⁸⁸ F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 18.

“riflusso” degli anni Ottanta»¹⁸⁹. Riunendo diversi membri del precedente Gruppo '63 e «radunando le forze “superstiti” della sinistra dopo la dura repressione dei movimenti degli anni Settanta e in piena era post-ideologica», la rivista milanese persegue l’obiettivo di «proporre un punto di vista critico sulla realtà contemporanea», «rivolgendosi soprattutto ai giovani della generazione postsessantottesca, in un periodo storico in cui si percepisce chiaramente la disgregazione del sistema culturale e politico»¹⁹⁰. Il periodico avrà dunque un’importanza primaria nella individuazione e demarcazione delle tendenze letterarie che si profilano e progressivamente s’impongono sulla scena culturale italiana, grazie alle discussioni che animano le pagine del giornale¹⁹¹ e alle frequenti occasioni di scambio e di confronto organizzate e promosse dal comitato redazionale, specialmente dalla sua ala ‘letteraria’. Si deve infatti a Francesco Leonetti l’iniziativa di avviare, con la sua *Questione estesa ad altri* (nel decimo numero della rivista, del 1980), un discorso comune e collettivo, in grado di coinvolgere un maggior numero di intellettuali e scrittori, i cui contributi confluiranno nella rubrica intitolata, significativamente, *Linguaggio e cambiamento*. La volontà di rilanciare una letteratura capace di incidere sul reale, che si ponga come alternativa possibile al carattere metastorico e di ripiegamento interiore del filone poetico dominante, trova successivamente esito nell’istituzione, con il numero 57 del 1984, di una rubrica esplicitamente dedicata all’indagine su *Il senso della letteratura*. Vedendo la partecipazione attiva e fruttuosa di numerose figure di spicco della rinata tendenza

¹⁸⁹ Si rimanda qui alla scheda *Alfabeta* allestita da Giovanna Lo Monaco all’interno del progetto *Le culture del dissenso*, <https://www.culturedeldissenso.com/alfabeta/> (pubblicata anche in versione cartacea nel volume *Alle due sponde della cortina di ferro*, a c. di C. Pieralli, T. Spignoli, F. Iocca, G. Larocca, G. Lo Monaco, Firenze, goWare, 2019). Il comitato direzionale della rivista «Alfabeta», che dal 1979 al 1988 esce con il sottotitolo di «Mensile di informazione culturale», comprende i seguenti nomi: Di Maggio, Sassi, Nanni Balestrini, Umberto Eco, Paolo Volponi, Antonio Porta, Maria Corti, Francesco Leonetti, Pier Aldo Rovatti e Mario Spinella. «Il gruppo redazionale», informa sempre Lo Monaco, «comprenderà in seguito Omar Calabrese, Maurizio Ferraris, Vincenzo Bonazza, Marisa Giuffra, Nino Trombetta e Carlo Formenti. A partire dal 1981 «Alfabeta» si trasforma in una cooperativa, gestita dai membri del comitato, e la pubblicazione verrà curata dalla casa editrice Intrapresa, fondata, tra gli altri, da Gianni Sassi, che svolge anche il ruolo di *art director* della rivista».

¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹⁹¹ Si legge nuovamente nella scheda curata da G. Lo Monaco: «Sin dai primi numeri prende avvio una discussione, che avrà importanti sviluppi lungo l’intero arco di vita della rivista, intorno alla possibilità di individuazione di tendenze specifiche nella poesia degli anni Settanta e Ottanta e sui tentativi di ridefinizione del canone poetico mossi da più parti in reazione alla crisi del canone stesso che si registra in quel torno d’anni. Compagno infatti sul primo numero la recensione di Renato Barilli sull’antologia *Poeti italiani del Novecento* curata da Mengaldo, intitolata significativamente *L’antologia della restaurazione*, e le recensioni di Giuliano Gramigna dedicate all’antologie poetiche degli anni Settanta, tra cui si dovrà ricordare quella a *La parola innamorata*, antologia che inaugura il cosiddetto filone “neo-orfico” o “neo-romantico”, delineando una tendenza poetica che appare piena espressione di disimpegno e di “ripiegamento” sulla tradizione lirica» (*ibidem*).

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

sperimentale e avanguardista, quali Leonetti, Porta, Luperini, Muzzioli, Patrizi e Guglielmi, che collaborano alla costituzione di un nutrito *dossier* di interventi, tra loro eterogenei ma sempre densi e originali, questo impegno si concretizza nell'organizzazione di un convegno eponimo, tenutosi a Palermo dall'8 al 10 novembre del 1984 e organizzato, per l'appunto, dalla stessa rivista «Alfabeta» (insieme alla palermitana «L'Acquario»). Per rendere ancora più manifesto l'obiettivo precipuo di questa prima, significativa occasione d'incontro e di scontro, i promotori del convegno decidono di affiancare alla dicitura, già nota, de *Il senso della letteratura*, il sottotitolo altrettanto programmatico *Tendenze della ricerca oggi in Italia*: il fine di queste tre intense giornate «di dibattito e di lettura» consisteva infatti nell'«accertamento delle tendenze», patenti o latenti, cercando di superare «la dispersione in atto» nel contesto culturale italiano con l'uscita «allo scoperto» dei principali schieramenti e raggruppamenti, non senza «punte polemiche di rilievo»¹⁹². Il più importante risultato del convegno consiste già in questo «divaricarsi di posizioni»: ad emergere dalle giornate palermitane non è infatti la creazione di un “gruppo” ben definito e determinato – né tantomeno ciò rientrava nelle intenzioni dei promotori dell'evento –, ma è, semmai, la «delineazione e messa a contrasto» di due principali tendenze del campo letterario coevo, tra cui pare opportuno e anzi indispensabile avviare un «confronto e chiarimento reciproco», da svolgersi «nei testi e nella ragione teorica e in quella critica», in «un'evoluzione di ricerca»¹⁹³. Da un lato viene dunque individuata la tendenza, maggioritaria e dominante, dei «neo-romantici» o cultori della “parola innamorata”, cui si contrappone «quella minoritaria e sempre più agguerrita degli “espressionisti” o allegorici»¹⁹⁴. Si tratta, come osservato e specificato da Francesco Leonetti, Antonio Porta e Gianni Sassi nel *Bilancio provvisorio* pubblicato sul numero 69 di «Alfabeta» (febbraio 1985), più precisamente di «indirizzi», di «formule che mirano ad accertare talune costanti orientate e non a stabilire esiti o personalità»¹⁹⁵, utili tuttavia a demarcare ulteriormente le parti in gioco, rilevando la ripresa di un'opposizione interna al panorama culturale italiano. Questa «divaricazione antagonistica» di «tensioni contrarie», inoltre, non riguarda solo l'ambito propriamente poetico, pur essendo riferito e applicandosi in modo privilegiato ad esso, ma si estende a comprendere anche il campo della narrativa, investendo la questione più generale della

¹⁹² F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 32.

¹⁹³ Ivi, p. 33.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Ivi, p. 40.

letteratura e del posizionamento dell'intellettuale-scrittore al suo interno. Ciò che più interessa notare, ad ogni modo, è l'individuazione esplicita e pertanto consapevole di una 'tendenza allegorica': proposta «tutta da approfondire e da verificare», a detta degli stessi organizzatori e partecipanti al convegno, «ma intanto convincente apertura d'orizzonti e quindi operativo punto di partenza per una annunciata “nuova serie o filone di scritti”»¹⁹⁶.

Durante l'incontro palermitano, inoltre, intervengono teorici come Angelo Guglielmi, Edoardo Sanguineti e Romano Luperini, figure che si esprimono sempre nella direzione di «una agguerrita contestazione dell'esistente», ma il cui percorso non si può far coincidere completamente con uno dei gruppi di ricerca o delle fasi esposte in queste pagine, poiché, piuttosto, essi attraversano e intersecano a più riprese, secondo una peculiare prospettiva, questa nuova fase di ricerche e sperimentazioni, apportandovi un contributo significativo e continuativo nel tempo. Sanguineti, *in primis*, torna a prender parte alla riflessione sulla situazione culturale contemporanea e sulle sorti della letteratura, proponendo un'inedita chiave di pensiero sintetizzabile nella formula della letteratura come «giuoco sociale». Il suo intervento durante il convegno del 1984, ripreso e pubblicato, insieme agli altri contributi, sul numero 69 di «Alfabeta» (del 1985), si apre con la ferma dichiarazione di una “lotta al poetese”¹⁹⁷, espressione cui Sanguineti ha già fatto ricorso e che qui viene ampliata sino ad includere la «lotta contro il letteratese o letteraturese»:

Un'autentica vocazione poetica è fondabile in odio al poetese; allora accolgo questa occasione [...] per estendere la proposizione e credo che una vocazione letteraria che si rispetti oggi non può che essere impostata come una lotta contro il letteratese o letteraturese. Vent'anni fa, qui a Palermo, questo in qualche modo veniva etichettato sotto il vocabolo di avanguardia. Oggi penso che siano necessari dei modi più bruschi e se possibili più radicali in proposito. Io qui non vorrei discutere della letteratura come istituzione, però vent'anni dopo penso che sia opportuno discutere della letteratura come giuoco, non tanto come giuoco linguistico, ma come giuoco sociale: con questa

¹⁹⁶ Ivi, p. 33.

¹⁹⁷ La 'lotta al poetese' informa tanto la produzione critica sanguinetiana quanto quella creativa: la sua azione «non si esaurisce nella chiave dello scritto critico-militante ma si trasfonde e propaga nelle stesse opere in versi, ovunque intessute di rimandi oppositivi [...] e sempre predisposte a divenire all'occorrenza un efficace strumento di apporto strategico e culturale. Nella sua produzione, sia in versi che in prosa, comincia a delinearsi quell'idea di “lotta al poetese” che sarà, poi, un motivo trainante del discorso a venire e che fungerà da insostituibile termine di raccordo per la stessa nozione di “scrittura materialistica”» (ivi, p. 17).

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

avvertenza, [...] che nessun giuoco linguistico può spiegare un giuoco sociale, ma che solo il giuoco sociale può spiegare i giuochi linguistici¹⁹⁸.

Secondo la visione presentata in quest'occasione dallo studioso, la letteratura si fonda infatti «su una sorta di normalizzazione e regolamentazione del giuoco», il quale, «per quanto addomesticato», continua tuttavia a operare come deve, ossia «come un conflitto tra persuasori occulti, che fanno finta sotto un velo decoroso di regole negoziate, pattuite, rispettate, magari persino rispettabili di condurre delle partite assolutamente innocenti», mentre in verità «la letteratura è nuda a dispetto di tutte le coperture, opera come uno spazio di conflitti mortali, di ideologie, di gruppi sociali, finalmente di classi»¹⁹⁹. Romano Luperini interviene invece durante il confronto conclusivo, con un bilancio «che ha valore di detonatore sul pacifico andamento del “riflusso”», mettendo in luce la ricomparsa di una linea avanguardista e sottolineando, soprattutto, l'attenzione che nel corso delle giornate palermitane è stata più volte posta nei confronti della nozione di allegoria, chiamata in causa da F. Bettini e da N. Lorenzini²⁰⁰. L'insieme delle considerazioni rivolte ad approfondire tale concetto e la potenzialità di un suo impiego nell'attuale ricomparsa di una 'letteratura di ricerca' induce Luperini a teorizzare, nel contesto della società informatizzata coeva, l'inattualità di un ricorso al simbolo, in un netto contrasto tra i due modi conoscitivi, declinato in questa circostanza nella forma di un'opposizione tra un «rapporto orizzontale e confidenziale col mondo» e uno di tipo, all'inverso, «verticale» e problematico:

Oggi il simbolo non è più possibile [...], ma se non è più possibile il simbolo è possibile forse l'allegoria. Nel mondo basso, comico, spettacolarmente babelico della società informatica e multimediale non si danno più simboli, vale a dire rapporti orizzontali e confidenziali col mondo, ma forse ancora e soltanto l'esercizio sperimentale dell'allegoria, vale a dire il loro rovesciamento verticale²⁰¹.

¹⁹⁸ E. Sanguineti, *Un giuoco sociale*, «Alfabeta», 69, 1985, ora in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 36.

¹⁹⁹ Ivi, pp. 36-37: «Ora il senso della letteratura per me è questa nudità: una volta si sarebbe detto occorre demistificarla perché confessi la sua natura politica, non credo sia una proposizione desueta, non è uno spazio neutro in cui l'umanità venga stipando e accumulando dei valori, è l'arena di un'elegante macelleria culturale».

²⁰⁰ R. Luperini, *Un confronto tra posizioni diverse*, «Alfabeta», 69, 1985, ora in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 39: «Ieri Bettini parlava di citazione e di allegoria e stamani la Lorenzini riprendeva l'argomento aggiungendo una differenza fra il simbolo e l'allegoria. Io direi che la crisi della poesia fra anni Quaranta e Cinquanta è uguale a come Montale l'ha vissuta: il simbolo cercava ancora un senso, una “correspondance”, presupponeva bene o male un policentrismo».

²⁰¹ *Ibidem*.

Luperini applica la suddetta considerazione teorica specialmente al versante della recente tradizione poetica italiana, da lui rivista e interpretata proprio alla luce dell'opposizione tra simbolo e allegoria: «non sarà forse un caso», afferma infatti il critico al termine del suo discorso, «che due poeti diversissimi come Sanguineti e Fortini proprio su questo si incontrano, nel distruggere il simbolismo e la sua tradizione e nel riproporre l'allegoria»; e, tuttavia, anche il campo della narrativa, e più in generale della prosa, non è esente da tale distinzione, mostrandosi anch'esso percorso dalla dialettica fra una concezione simbolica e una concezione allegorica, per la quale Luperini cita in quest'occasione alcuni racconti di Roberto Di Marco (si legge infatti nella trascrizione dell'intervento: «vorrei ricordare il racconto letto ieri da Di Marco, e altri inediti di lui che ho letto, che sono splendide allegorie»).

Come si può vedere, dunque, il dibattito sul rilancio di una linea alternativa della letteratura, che coinvolge direttamente la questione dell'allegoria – sia come modo di produzione del testo sia come modello d'interpretazione –, si organizza nel corso degli anni Ottanta «attraverso punti di incontro, di sintesi e di rilancio il più possibile frequenti, diffusi e allargati», cercando in tal modo di radunare e ridar voce alle forze contestative esistenti e inaugurando una tendenza di segno opposto rispetto alla «caduta di un'opposizione letteraria esplicita» registratasi negli anni Settanta e alla conseguente «scarsa circolazione delle idee e dei prodotti della ricerca», che aveva portato intellettuali e scrittori, come abbiamo già avuto modo di osservare, a trovarsi in una situazione di forte isolamento, con effetti «oggettivamente depotenzianti» sulla carica dissacrante e demistificante di sperimentazioni condotte essenzialmente 'in proprio', svilite dall'assenza di un terreno di scambio e di confronto. Il riaccesso dibattito sulle nuove tendenze prosegue nel 1985, non solo sulle pagine della rivista «Alfabetà», che accolgono le numerose testimonianze e i consuntivi del convegno palermitano; nello stesso anno si apre infatti un'ulteriore discussione, dedicata sempre all'esame degli orientamenti presenti all'interno del campo letterario, che trova spazio nella rubrica *Io parlo di un certo mio libro – Colloquio italo-francese*, ampliando il confronto agli intellettuali francesi gravitanti intorno alla rivista «La Quinzaine»²⁰². «Alfabetà» offrirà ancora altre importanti occasioni di riflessione e continuerà a farsi promotrice d'interessanti «iniziative di rilancio della critica letteraria, oltre che di nuova

²⁰² Si rimanda nuovamente alla scheda su «Alfabetà» curata da Giovanna Lo Monaco; il dialogo italo-francese «culmina nell'incontro di Roma organizzato dalle due riviste il 13-15 dicembre 1985».

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

letteratura» e di una nuova editoria; tra queste si colloca il convegno *Ricercatori & Co.*, svoltosi a Viareggio dal 26 al 28 marzo del 1987, durante il quale «l'esame dello stato della letteratura attuale si svolge con un vivace contraddittorio verso più chiare scelte di campo»²⁰³. Questo secondo convegno torna a fare il punto sulla situazione della ricerca letteraria in Italia e sulla ripresa di una spinta di tipo avanguardista, distinguendosi però per l'attenzione riservata in modo specifico al panorama delle riviste: un'intera giornata è infatti dedicata al censimento e alla presentazione di numerose riviste attive nella scena culturale del nostro Paese e dei relativi gruppi redazionali. Sempre nel corso del 1987, inoltre, va segnalato il convegno senese *Sull'interpretazione. Ermeneutica e testo letterario* (21-23 maggio), nel corso del quale il gruppo di studiosi che si raccoglie intorno alla figura principale di Luperini approfondisce ulteriormente il discorso sull'allegoria emerso dai precedenti confronti, volgendolo, come si comprende già chiaramente dal nome prescelto, verso l'ambito dell'esegesi testuale.

Un'attenzione particolare, tuttavia, riveste un'altra occasione d'incontro, il cui tema era stato già parzialmente anticipato durante le giornate di Viareggio: si tratta del convegno *Riviste e tendenze della nuova letteratura*, organizzato a Lecce nell'aprile 1987, questa volta grazie all'azione dei collaboratori della rivista pugliese «l'immaginazione». «Foglio letterario militante», come viene definito nei primi editoriali, «l'immaginazione» fa la sua comparsa per la prima volta nel gennaio 1984, come supplemento a «Salento domani», divenendo espressione dei fermenti e delle spinte rinnovatrici che animavano il contesto geografico e culturale della città di Lecce²⁰⁴. I curatori del più volte citato volume *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia* ricordano e sottolineano a posteriori la serie di motivazioni che portò il capoluogo pugliese a porsi come nuovo polo del dibattito critico-teorico, attorno al quale confluirono personalità di spicco all'interno della neonata corrente sperimentale e avanguardista: nel contesto culturale ed editoriale predominante, d'altronde, non poteva di certo essere il «centro» a «mostrare intelligente

²⁰³ F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 33.

²⁰⁴ Si veda, anche in questo caso, la scheda *l'immaginazione*, curata da chi scrive, sempre all'interno del già menzionato progetto *Le culture del dissenso*, dove si legge: «l'iniziativa di dar vita, dopo la fase di "riflusso" e stagnazione culturale degli anni Settanta, a un nuovo "foglio letterario militante", si poneva come un "surrogato dell'impegno politico", come un imprescindibile "impegno civile". Con l'intenzione di "rompere gli indugi e dare corso ad un'idea di operare nel sociale, di contribuire, a partire dallo specifico letterario, alla crescita del territorio", Anna Grazia D'Oria e Piero Manni iniziano a stringere una vasta rete di relazioni personali con scrittori, critici e artisti di chiara impronta sperimentale, trasformando il proprio soggiorno in un'improvvisata redazione».

disponibilità» verso le sommerse potenzialità critiche e demistificanti del fatto artistico, quanto semmai «i margini»²⁰⁵. È l'ora della «Gita a Lecce», riprendendo il titolo dell'intervento di Francesco Leonetti – che, a sua volta, vuol rispondere all'invito della *Gita a Chiasso* di Arbasino, spostandosi ora verso «una frontiera interna»²⁰⁶: la città si era progressivamente affermata come sede e perno di eventi di grande spessore, a partire dalla pubblicazione, nel 1983, del primo numero de «L'ombra d'Argo», diretta da Romano Luperini con una redazione allargata, che rivendica un impianto «non monolitico» e fa capo a diversi poli nazionali, da Siena a Roma a Lecce, distinguendosi come «l'unica rivista in Italia ad occuparsi di teoria letteraria con intenti di battaglia delle idee», schierandosi apertamente sul fronte di un'indagine materialistica della letteratura, basata «sull'analisi dei fattori economico-sociali e insieme sulla ricognizione dei modi e delle tecniche della scrittura»²⁰⁷ – il sottotitolo della rivista, non a caso, riportava l'indicazione esplicita *Per uno studio materialistico della letteratura*. Sarà però soprattutto l'opera avviata e sapientemente portata avanti, con cura e dedizione, dai coniugi Piero Manni e Anna Grazia D'Oria nel corso della metà degli anni Ottanta, dapprima sulle pagine della rivista «l'immaginazione» da essi fondata in un clima quasi familiare, ma ricco di stimoli culturali e sociali, e poco dopo attraverso le pubblicazioni della casa editrice Piero Manni, che accoglie nel suo catalogo importanti autori sperimentali – da Malerba a Leonetti, a Sanguineti, Cacciatore, Di Marco, Lunetta²⁰⁸ –, a fare della città di Lecce «un prezioso punto di riferimento per iniziative, riviste

²⁰⁵ F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 43.

²⁰⁶ Ivi, p. 50: «Oggi il viaggio a Chiasso e anzi alle università americane è come collocato nel giro quotidiano: si continua sempre a visitare il centro del mondo... [...] Qui voglio illustrare solo il fatto che alcuni adulti, che fra loro hanno una reciproca stima, Malerba, Sanguineti, io, forse più oltre Giuliani e anche Volponi, con varie tendenze dunque accomunate dall'intento di ricerca e dal fastidio verso le cose malfatte, e altri più giovani, come Ciabatti e Lacatena, si presentano fra l' '85 e '86 presso Piero Manni editore, Lecce, e dunque ripartono dal Salento. O fanno una gita là. Con libri di punta, anche quando sono "minori" (nel senso ottimo di questo termine, che riguarda il fresco, il gusto dell'intervento, il proprio del ricercare)».

²⁰⁷ Ivi, p. 44.

²⁰⁸ Numi tutelari dell'impresa condotta con coraggiosa insistenza dai due coniugi furono in particolare Romano Luperini e Maria Corti, il cui sostegno fu fondamentale per la riuscita di un altro, più ampio progetto editoriale: la fondazione della casa editrice Manni, nata nel 1985 proprio dal vivo laboratorio della rivista, «fermando momenti del lavoro e dei rapporti di e intorno a "l'immaginazione"» («l'immaginazione», nn. 59-60, 1988, p. 2). «La scelta di ogni testo proposto sotto la sigla Manni», si legge nel volume *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, «rimanda ad una mossa precisamente intenzionale, per altro messa in chiaro nelle prefazioni e [...] negli autocomentari, che vanno a costituire talvolta quasi dei manifesti fondativi, tali da alzare la temperatura del dibattito»; va segnalato in particolare lo sforzo di rivalutazione di Cacciatore, nel tentativo di una «piena restituzione del poeta [...] nel suo ruolo di grande rappresentante della poesia-pensiero» (*Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di F. Bettini, F. Muzzioli, cit., pp. 43-44).

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

e autori interessati alla vitalità propositiva del proprio lavoro»²⁰⁹. A testimoniare l'«accresciuto peso culturale» del gruppo Manni e degli intellettuali che gravitano attorno a esso si situa proprio il convegno sulle *Riviste e tendenze della nuova letteratura*, promosso e organizzato sempre dal comitato de «l'immaginazione». All'incontro di Lecce prendono parte «scrittori, critici, teorici della letteratura, sociologi della fruizione, giornalisti», ma l'impostazione è tutt'altro che «eclettica e causale»: al contrario, l'obiettivo delle diverse giornate e dei vari seminari o tavole rotonde in cui si snodano le discussioni è quello di portare finalmente allo scoperto le diverse posizioni e tendenze, in un confronto «rigoroso e intransigente»²¹⁰. L'orientamento prevalente vede infatti contrapporsi agli esponenti della tendenza «ufficiale» neo-idealistica (tra cui figurano Antonio Prete e Giancarlo Majorino) i rappresentanti della corrente antagonista, che assume ormai una fisionomia sempre più definita e arriva a istituire un «asse trasversale di raccordo con le nuove generazioni d'estrazione materialistica e antiromantica»²¹¹. È infatti nel corso di quest'incontro che «trova improvvisamente attuazione l'auspicio racchiuso, a suo tempo, nel manifesto collettivo di *Per un'ipotesi di scrittura materialistica*»: «per la prima volta le varie voci solidali e convergenti si coagulano attorno ad un programma costruttivo e diventano compartecipi di un testo collettivo, che implica e formalizza intendimenti, responsabilità e scelte di campo, non definitive ma neppure equivoche»²¹². Si tratta delle tanto attese *Tesi di Lecce*, un «documento a più voci» nato a margine del convegno di Lecce, «con spirito aperto e non dogmatico», perseguendo l'obiettivo di definire alcuni basilari «nuclei qualificanti» della nuova tendenza di ricerca letteraria e artistica, fissando, nonostante l'estemporaneità e l'informalità dell'occasione contingente (secondo la cronaca, lo scantinato di un'osteria di Otranto), i «punti centrali e dirimenti»²¹³ del movimento. Il testo è l'esito di un processo che, come si è cercato di mettere in luce, si è articolato lungo una sequenza di fasi successive, strettamente legate e conseguenti l'una all'altra; esso ne rappresenta, al contempo, un fondamentale punto di sintesi e un'apertura verso future possibilità di sviluppo, grazie all'inclusione delle generazioni più giovani: alla stesura del documento sono infatti presenti esponenti di «Officina» e del Gruppo '63, membri dei 'Quaderni di critica', Luperini e Mario Lunetta, cui si aggiungono rappresentanti di nascenti movimenti sperimentali, tra cui vanno

²⁰⁹ Ivi, p. 44.

²¹⁰ Ivi, p. 57.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ Ivi, p. 58.

menzionati almeno Pietro Cataldi (per il versante della critica), Tommaso Ottonieri e Umberto Lacatena (per il versante della poesia e della narrativa). A trovare il suo ufficiale atto di nascita e formalizzazione in quest'occasione è dunque un «organismo più ampio» rispetto ai precedenti, un «movimento di sintesi e di aggregazione [...] non solo teorico-programmatico, ma pratico e operativo»; il documento in cui tali voci si riconoscono «riproduce fedelmente il paradigma di questi nomi e riconferma i tratti salienti della nuova strategia intrapresa»: tra essi vengono riconfermati e riproposti la «materialità del linguaggio», il «rifiuto della letteratura come “valore” e “istituzione”», la «politicità del segno e della critica», «l'aggressione allo stato contingente di vuoto con le armi dell'analisi e della denuncia», e, ancora una volta, l'efficacia dell'«allegoria contro il simbolo»²¹⁴. Le *Tesi di Lecce* verranno pubblicate dapprima parzialmente sul numero 103 di «Alfabeta», per iniziativa di Francesco Leonetti; per la comparsa integrale del testo bisognerà invece attendere l'inizio del 1988, quando il documento troverà adeguato spazio nel numero 49 de «l'immaginazione». Sarà sempre quest'ultima sede a stimolare e a ospitare nelle sue pagine il fervente e lungo dibattito che si svilupperà in merito alle *Tesi di Lecce*, e che proseguirà attraverso diversi numeri successivi della rivista (concentrandosi soprattutto sui numeri 50 e 51), coinvolgendo rappresentanti di varie discipline artistiche, compreso il teatro.

Anche nelle *Tesi*, dunque, viene confermata e ulteriormente rilanciata l'opzione in favore di una scrittura di tipo allegorico. Si consideri, fra tutti, il contributo firmato da Filippo Bettini, il quale, ponendo la nozione di allegoria in relazione e in reciproca complementarità – quasi in una costellazione concettuale – con quelle di *tendenza* e di *progettualità*, arriva a teorizzare una vera e propria «rifondazione dello statuto allegorico di una nuova pratica letteraria». L'analisi del critico si apre nel segno di un invito alla ripresa del dialogo tra «interlocutori “eletti”», per «reintrodurre il discrimine dell'opposizione e dello scontro»; Bettini individua inoltre con estrema chiarezza quelli che rappresentano i reali punti di contatto con le precedenti esperienze sperimentali e neoavanguardiste, preoccupandosi di chiarire, una volta per tutte, il senso di «un richiamo che non è né nostalgia né epigonismo, ma stimolo propulsivo al processo d'avanzamento perseguito e proposto»:

Il nodo è sempre e ancora lì – punto di partenza ma ineludibile luogo di “autoriferimento” e di confronto: tra ‘Officina’, Novissimi e Gruppo '63: nella combustione di istanze fondative, esigenze problematiche e aperture possibili che i

²¹⁴ *Ibidem.*

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

termini di quella rottura e di quel passaggio esprimono e conservano per noi; non certo nel prolungamento di canoni di poetica e di soluzioni specifiche [...]. Resta piuttosto l'indicazione irreversibile di una linea di intervento teoricamente motivata e strategicamente mirata, resta l'idea, tuttora praticabile, di una rifondazione materialistica, antidogmatica e antinormativa, dei codici ideologici, linguistici e comportamentali del lavoro creativo, resta e s'impone la scommessa, tutta da giocare, di una trasformazione innovativa dello 'specifico' che inerisca e cooperi, nella coscienza autocritica del proprio limite, ad una più generale trasformazione della società e dell'esistente²¹⁵.

Il critico traccia di seguito le coordinate costitutive di una simile ipotesi di lavoro, partendo dalla riproposizione della nozione di «progetto», inteso come «costruzione a favore di un qualcosa che fondi il senso empirico della sua necessità storica e temporale»: in alternativa «alla linea del disarmo intellettuale e militante», Bettini rivendica come irrinunciabile «il ricorso alla forza intenzionale della teoria nel suo duplice e convergente rinvio alla sfera del letterario e a quella dell'extra-letterario»; progetto, dunque, da concepire «come costruzione e come cambiamento». La 'tendenza', termine più volte incontrato nel corso di questa ricognizione, viene riaffermata quale «scelta di campo e traiettoria di viaggio», con l'aggiunta di una particolare attenzione alla sua funzione di «critica della crisi»:

La tendenza non può essere oggi assunta e rilanciata, se non a condizione di essere intesa e vissuta come presa di posizione e *critica della crisi*. E poi sia chiaro: l'alternativa non si pone tra chi la sceglie e chi la rifiuta, ma tra chi tende a riconoscersi nella socialità delle contraddizioni e a verificare in esse l'ipotesi di un cambiamento dello *status quo* e chi, invece, tende [...] all'individualità statica dei sentimenti eterni e spirituali e li simula *tout court* per neutralità e non tendenza, fingendo di ignorare ma, di fatto, avallando e contribuendo a conservare l'ordine esistente²¹⁶.

Alla prima scelta di campo possono essere ascritte «le nozioni progressive», elaborate nel corso di questo decennio, «di “neoespressionismo”, di “scrittura materialistica”, di “lotta al poetese”», insieme a quella, che sembra riunirle tutte all'interno della propria costitutiva polisemia, dell'allegoria. Bettini si sofferma in particolar modo sull'opposizione tra simbolo

²¹⁵ Ivi, p. 59.

²¹⁶ Ivi, pp. 60-61.

e allegoria: chiarito preliminarmente come il carattere precipuo della tendenza allegorica non risieda nell'avversione contro «questa o quella versione storico-culturale della secolare metamorfosi del simbolo», quanto piuttosto nella volontà di «mettere in discussione e destituire di legittimità la ragione stessa dell'esistenza della letteratura come realtà disinteressata e valore a sé stante», il critico analizza le complesse e molteplici ragioni sottostanti alla contrapposizione di questi due modelli conoscitivi, che coinvolgono, parimenti, due distinte modalità d'intendere la letteratura:

Perché l'allegoria contro il simbolo? Non si tratta della contrapposizione di due figure retoriche, ma di ciò che ad esse sovrintende. È in gioco una radicale antitesi tra due modi «parziali» e «interessati» di concepire e fare letteratura: e non sussiste, non può sopravvivere alcun margine di mediazione e di compromesso. O l'una o l'altro²¹⁷.

L'allegoria, infatti, contrariamente al simbolo, presenta ed evoca tutti «i requisiti essenziali» di una scrittura materialistica, qui puntualmente ripercorsi da Bettini, a partire dalla sua natura convenzionale, dalla sua capacità di assumere su di sé «un'intesa costante di collaborazione e di scambio tra riflessione teorica e prassi creativa», fino alla «dimensione pubblica, esterna, corale del suo significare e del suo esser fruita» e alla sua apertura dialettica verso l'«oggettività della storia» e «del consorzio civile». Simili considerazioni inducono Bettini a investire sulle potenzialità dell'affermarsi di una tendenza allegorica e materialistica:

E se, allora, per tornare all'attualità, è vero che la fine dell'era del simbolo è involontariamente attestata dalla aridità esasperante degli esiti metafisici degli ultimi giovani epigoni della tradizione lirica del Novecento e che, d'altra parte, le più autentiche e innovative proposte degli ultimi quindici anni recano il marchio inconfondibile dell'antisimbolismo, di ciò non resta che trarre le logiche conseguenze. Forse, la contraddizione tra il «fuori» e il «dentro» della pratica teorico-letteraria può ricevere una nuova risposta. E, forse, la prospettiva di una tendenza «allegorica» e «materialistica» non è lontana né improbabile²¹⁸.

²¹⁷ Ivi, p. 61.

²¹⁸ Ivi, pp. 61-62.

Sui «segnali» dell'emergere di una sempre più definita e nutrita tendenza allegorica si sofferma anche il contributo di Romano Luperini, dal titolo *Oltre la tradizione simbolista*, cui si è per altro già fatto ricorso in diverse occasioni all'interno del presente studio. Preso atto dell'affermazione, tra la seconda metà degli anni Settanta e l'inizio del decennio successivo, di un clima di restaurazione politico-sociale e della diffusione di orientamenti neoermeneutici ispirati al pensiero di Nietzsche e Heidegger, tradottisi in ambito poetico nel ritorno a una concezione della poesia come «luogo per eccellenza “debole” del frangersi del senso e dell'indecidibilità del linguaggio», Luperini riconosce tuttavia la vitalità e la forza propulsiva del «mutamento» registratosi intorno alla metà degli anni Ottanta, tracciando i contorni di una «nuova *koiné*», ravvisabile in primo luogo in ambito poetico, ma il cui valore «neoprogettuale» si estende anche al campo della prosa:

Contro ogni ipotesi di tipo generazionale, credo che dobbiamo lottare per ampliare e consolidare questo terreno d'incontro, il cui interesse storico sta [...] nel comune riconoscimento dell'esaurimento della maggiore tradizione poetica del moderno – quella del simbolismo e del postsimbolismo – e nella ricerca di ipotesi nuove, di tipo neoprogettuale, e cioè fortemente costruite in senso allegorico e narrativo²¹⁹.

La tensione dialettica tra la sfera letteraria e quella extra-letteraria chiamata in causa da Bettini ritorna come motivo conduttore anche dell'intervento di Roberto Di Marco, *Il nuovo modo di far letteratura*: lo scrittore si mostra concorde con Luperini nel tratteggiare i contorni di «nuove tendenze di ricerca espressiva diffusa» che «incominciano a intravedersi» nel panorama letterario contemporaneo e che egli propone di definire come «Avanguardia *tout court*, poiché in esse vale, insieme al recupero di un alto tasso di letterarietà, anche la tendenza alla 'negazione determinata' della letteratura esistente e la tensione ad andar 'oltre la letteratura'»²²⁰. Quest'ultimo principio, che invita e spinge ad 'andare oltre la letteratura' stessa, guiderà non a caso l'intera produzione di Roberto Di Marco, informando sia i suoi successivi e più sistematici scritti di natura teorica²²¹, sia le sue opere in prosa, sulle quali si ritornerà con maggior attenzione nella *Parte terza* del presente lavoro. All'interno di una serie piuttosto coesa di interventi che concordano nell'individuazione di una nuova area

²¹⁹ Ivi, p. 65

²²⁰ Ivi, p. 66.

²²¹ Tra i principali contributi teorici di Roberto Di Marco, che proviene dall'ala più radicale della Noeavanguardia, si ricordano almeno il saggio *Ipotesi per una letteratura di contestazione*, pubblicato a puntate sulla rivista «Marcatré» tra il 1964 e il 1966, e il volume *Oltre la letteratura*, Padova, GB, 1986.

intellettuale capace di farsi finalmente carico di «un ruolo storicamente adeguato per una opposizione letteraria e artistica», merita tuttavia soffermarsi sullo scritto che Edoardo Sanguineti, non direttamente presente durante la stesura delle *Tesi di Lecce*, invierà successivamente come personale contributo alla riflessione in corso. Contributo quanto mai prezioso per la nostra indagine sull'evolversi del discorso critico sulla definizione e sul valore dell'allegoria, poiché contiene, fin dal titolo – *Per una poetica di «realismo allegorico»* – un'innovativa proposta di poetica, che fonde e accosta in un solo sintagma, in un cortocircuito teorico denso di implicazioni, le nozioni di «realismo» e di «allegoria»:

Esiste un'area intellettuale che si raccoglie ormai, non dimentica di Benjamin, intorno alla nozione di allegoria. Credo sia possibile elaborare una poetica di «realismo allegorico» (di «allegorismo realistico») che operi insieme come immagine dialettica orientante e come puntuale discrimine polemico²²².

Nel sistema di coordinate delineato da Sanguineti torna inoltre l'indicazione ferma della necessità della «lotta contro il “poetese” e contro il “narratese” che attualmente regolano il mercato», da portare avanti «risollevando, in termini storicamente e materialisticamente determinanti, quelle prospettive antiliriche e antiromantiche, che erano pure già emerse, con forte carica alternativa, nella cultura europea degli anni Cinquanta e Sessanta»²²³. In tale orizzonte teorico, la formulazione di una poetica di «realismo allegorico», o «allegorismo realistico», si pone nella direzione di un potenziamento critico e conoscitivo dell'atto artistico, reso possibile proprio dalla presenza sistematica ed endemica dell'allegoria all'interno del testo. Esso, infatti, come aggiungerà e preciserà lo stesso Sanguineti nel corso di un'intervista rilasciata a Maria Serena Paliera e pubblicata su «L'Unità» nel 2002, è ovviamente «un realismo non mimetico», che risponde piuttosto all'intenzione di restituire «la realtà nella sua materialità in sfacelo, così com'è»²²⁴. Un profondo e originale ripensamento dello statuto e degli obiettivi del realismo era per altro un punto necessario e inderogabile all'interno del sistema di pensiero elaborato da Sanguineti, dal momento che, come nota acutamente Giuseppe Carrara, il critico intende coniugare tale nozione con quella dell'avanguardia: non può che conseguire «una concezione di realismo più aperta e

²²² F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 70.

²²³ Ivi, p. 71.

²²⁴ A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, cit., p. 126.

malleabile», fortemente problematica nel suo rapporto con il reale, che si pone sotto il segno della critica e della deformazione straniante²²⁵. La ricchezza semantica e l'apertura di prospettive offerte da tale sintagma fa sì che esso ritorni anche tra altri rappresentanti di una 'letteratura di ricerca', nonché tra storici della letteratura: lo si incontra, non a caso, in diverse notazioni di Luperini, nuovamente associato al particolare realismo dell'avanguardia²²⁶; e diviene, inoltre, il punto di partenza di un recente studio di Alberto Casadei, intitolato per l'appunto *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, volto a mostrare come «l'uso dell'allegoria in opere che mirano ad essere realistiche» sia in grado di «potenziare la richiesta di senso» insita nella narrazione, rivestendo dunque una fondamentale «funzione gnoseologica, aumentando il novero degli aspetti cognitivi di un'opera letteraria»²²⁷. Lo studioso riflette in apertura del saggio sull'espressione di «realismo allegorico», il cui impiego in sede critica nel corso del tempo ne ha limitato l'effetto d'urto; tuttavia, è sufficiente tornare a «sondare i fondamenti epistemologici sottesi a quest'espressione» per riattivarne la paradossalità, l'intima ossimoricità, il «cortocircuito» di principi di rappresentazione del mondo che essa apparentemente genera, e che sembrerebbero portare ad «accettare inevitabili sovrapposizioni fra gli ambiti che, storicamente, siamo abituati ad assegnare alle forme per eccellenza mimetiche della

²²⁵ G. Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 48: «Il realismo si configura quindi come indagatore della realtà e a quella deve rifarsi, non a un canone prestabilito. Deve mostrare le strutture alla base della realtà, i modi di funzionamento dei linguaggi e dei rapporti sociali, indagare, decostruire il rapporto fra le parole e le cose. In questo senso possiamo adattare il realismo all'avanguardia: per Sanguineti si tratta di un nuovo realismo "autenticamente critico", che è tale [...] poiché, alla luce della consapevolezza che i segni non sono dati una volta per tutte, ma vivono nella storia, è capace di svelare la pretesa-illusione della borghesia di affermare il proprio linguaggio, insieme al proprio sistema di valori, come il linguaggio naturale dell'uomo. Nessuna operazione sul linguaggio è comprensibile se non alla luce dello scontro ideologico e il realismo dell'avanguardia porta alla luce proprio tale scontro. Il testo, assumendo lo stravolgimento come proprio modo, può allora esibire l'origine storica dei conflitti. In questo modo l'azione deformante diventa propria del realismo in quanto in grado di mostrare le sedimentazioni sociali sul linguaggio».

²²⁶ Si veda almeno R. Luperini, *Costruzione di una "costruzione": il Baudelaire di Benjamin, il moderno, l'allegoria*, cit., p. 87: «Se l'artista si muove ormai nello spazio della "seconda natura", l'allegoria, che la riflette e la conosce, si offre, a un tempo, come forma omologa di tale realtà e come sua demistificazione [...]. In tal modo, l'allegoria moderna si pone come allegoria del moderno. Il realismo della avanguardia, che aspira appunto a essere l'arte del moderno, è un realismo allegorico».

²²⁷ A. Casadei, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, in *Finzione cronaca realtà*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, p. 15: «l'allegoria interviene a potenziare una valenza gnoseologica interna alla lettera, con un'asseverazione che può risultare evidente [...] oppure molto più sfuggente, ambigua, ma comunque necessaria per giustificare i segnali testuali che, altrimenti, rimarrebbero disattesi».

letteratura moderna [...] e a quelle antimimetiche, avanguardiste, sperimentali»²²⁸. Solo a patto, infatti, di sposare una concezione «allargata» di realismo, capace di declinare tale nozione come «concetto multiplo» e «polisemico», la cui cifra costitutiva risiede nel «valore cognitivo» dell'opera letteraria, si rende possibile associare, con esiti inattesi e fecondi, quest'ambito a quello della rappresentazione allegorica.

Della complessa concezione di un 'realismo allegorico' ci si occuperà nuovamente nella *Parte seconda* del presente studio, data l'importanza non solo delle sue implicazioni teoriche ma anche, complementariamente, delle sue applicazioni nel campo narrativo – basti pensare anche solo al suo impiego nel saggio di F. Jameson del 1971, *La Cousine Bette and Allegorical Realism*²²⁹; a quest'altezza, tuttavia, pare opportuno osservare come tale nozione ritorni anche, mostrando una significativa continuità di utilizzo all'interno di una corrente sperimentale contraddistinta dalla transgenerazionalità, in alcuni saggi composti da Mario Lunetta sul finire del XX secolo, nonché all'interno dell'operazione poetica condotta con originalità da Nadia Cavalera (la cui raccolta di «poesie-prose-opere verbo-visive» pubblicata nel 2005 si intitola proprio *Superrealisticallegoricamente*²³⁰). Il legame probabilmente più interessante è proprio quello che appare instaurarsi tra l'iniziale proposta sanguinetiana e il suo riuso all'interno della fitta e prolifica produzione teorica di Mario Lunetta, instancabile animatore della scena culturale italiana per il tramite di una scrittura costantemente «all'opposizione»²³¹, che arriva a coprire un arco cronologico sorprendentemente ampio, snodandosi sino agli inizi degli anni Zero. Già all'interno delle *Tesi di Lecce*, Lunetta tornava a riflettere esplicitamente sulla funzione allegorica della

²²⁸ *Ibidem*: «Non credo che l'uso del sintagma “realismo allegorico” susciti ormai alcun particolare turbamento: l'uso diversificato che nel tempo ne hanno fatto, per esempio, Edoardo Sanguineti e Romano Luperini, e la sua applicazione critica ad autori anche molto distanti [...] garantiscono che il cortocircuito tra realismo e allegorismo è tutto sommato riuscito».

²²⁹ Il saggio di Jameson uscì per la prima volta sulla rivista «PMLA», vol. 86, n. 2, 1971, pp. 241-254, ed è stato tradotto in italiano da M. Gatto e Anna Baldini sulla rivista «Allegoria», n. 56, 2007.

²³⁰ N. Cavalera, *Superrealisticallegoricamente*, Roma, Fermenti, 2005; sull'origine e il significato da attribuire a questo inusuale titolo si è pronunciata l'autrice stessa: «Il superrealismo allegorico più che un movimento letterario e artistico è una poetica, la mia poetica, nella quale credo però che molti altri potrebbero riconoscersi, tant'è che, semmai inconsciamente, già lo praticano», spiegando di aver voluto fare riferimento principalmente al modello dantesco e a quello sanguinetiano: «Due sono stati gli autori che ho tenuto maggiormente presenti: Dante e Sanguineti [...]. Sono partita dunque dalla loro scrittura, l'una capostipite del realismo, l'altra, passata sotto l'estetica marxista e l'esperienza della neoavanguardia, orientata al “realismo allegorico”. Questa *full immersion* servì alla definizione della mia personale proposta poetica, evidente in quel prefisso, “super”, che sta a dire l'adesione al realismo allegorico, sì, con l'impegno però di tensione massima di rappresentazione della realtà, perché meglio ne scaturisca un'interpretazione sociale fedele e utile».

²³¹ Per avere un quadro della produzione di Mario Lunetta e della sua figura, si veda la recente monografia curata da F. Muzzioli, *Mario Lunetta. La scrittura all'opposizione*, Odradek, Roma, 2018.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

scrittura letteraria, mettendola in rapporto con la natura materiale e la conflittualità interna del testo²³²; il valore allegorico di un'opera può infatti esplicitarsi solo all'interno di un'attenta considerazione del «valore d'uso di un testo», inteso come «prodotto storico-sociale» il cui significato si costruisce e determina dalla relazione con «la totalità del campo in cui si situa ed agisce». Mentre il senso comune si allinea «naturalmente con una visione spiritualistica sia della storia che dell'immaginario estetico», il testo allegorico consente, secondo Lunetta, di uscire fuori da una situazione culturale in cui il valore antagonistico della letteratura sembra ormai quasi totalmente neutralizzato:

L'energia materiale di un testo vive di esplosioni e di implosioni, ed ha una funzione inventiva e critica al contempo; una funzione, al limite, derealizzante e negativa rispetto alle facili promesse del senso comune, che possiamo definire largamente allegorica²³³.

Mario Lunetta tornerà a riflettere in numerose altre occasioni sull'importanza della funzione allegorica del testo letterario; all'interno del percorso qui delineato, si segnala almeno un interessante intervento saggistico del 1996, dal titolo *La lunga Marcia non è la Marcialonga (Modesti suggerimenti di sopravvivenza letteraria)*, in cui l'autore, dalla prospettiva mutata del concludersi di un secolo, torna a riproporre la polarità tra il versante di un'estetica di tipo simbolico e quella che si raccoglie intorno all'istanza di «un possibile Nuovo Realismo Allegorico»:

I primi continuano con preziosa abilità a ricamare su un sistema di simboli decisamente estenuato; i secondi si confrontano duramente con la prospettiva allegorica del mondo, con la sua presenza reale, con la sua insensatezza: sapendo che non è dato un *logos* che valga una volta per tutte, né una glossa inalterabile; ma che al contrario la *koiné* va sempre portata al massimo della tensione, magari fino alla frattura e alla disgregazione. È una questione di scelte: la subalternità garantita o l'indipendenza che ha come difesa soltanto la propria audacia. Ancora e sempre, perciò, come da vecchio, sfiancato copione: da una parte una visione spiritualistica e celebrativa della poesia,

²³² «Luogo conflittuale, quindi, la scrittura letteraria; non luogo della pacificazione sublimatoria. Il testo, dunque, non mima la materialità del mondo, né la rappresenta: è esso stesso figura materiale e corporea plurisensa che si pone in rapporto col mondo in maniere le più svariate, in un gioco di attrazioni-repulsioni condizionato, oltre che dal prodursi sincronico del testo, dal suo vivere diacronicamente dentro la storia totale della specie, oltre che dei linguaggi. È perfino superfluo ricordare che i segni che entrano in un testo sono anche un'azione politica della letteratura».

²³³ Ivi, p. 68.

dall'altra un'ipotesi "materialistica" senza posa impegnata a saggiare i "riguardi" di un possibile Nuovo Realismo Allegorico. È questo il versante che, in generale (e in particolare, in ordine al mio lavoro) mi pare il solo seriamente produttivo e "scientifico"²³⁴.

Il rilancio di un'ipotesi allegorica, con i corollari e le implicazioni ideologiche sin qui mostrate, appare quindi dotato di sorprendente fortuna e longevità, legando tra loro personalità eterogenee per orientamento metodologico, non sempre inquadrabili all'interno di specifici gruppi o collettivi, nonché rappresentanti di generazioni diverse le una dalle altre. Ciò risulta in maniera evidente nel dibattito che segue alla pubblicazione delle *Tesi di Lecce*, da cui emergeranno formazioni più giovani, impazienti di partecipare alla riflessione in corso e di «ricucire un filo di continuità evolutiva bruscamente interrotto nel cuore degli anni Settanta». Tra le nuove voci che si inseriscono, con originalità di prospettive e di apporto, al discorso critico-teorico già avviato, si distinguono in particolare i due gruppi raccolti sotto la denominazione di K.B. – formato da Lorenzo Durante, Gabriele Frasca, Marcello Frixione e Tommaso Ottonieri – e Baldus – composto da Mariano Baino, Biagio Cepollaro e Lello Voce. Anche tali collettivi, se pur dediti quasi esclusivamente al versante della sperimentazione poetica, si mostrano fortemente orientati in senso allegorico-sperimentale (si veda, a tal proposito, l'intervento *Allegoria e torsione della lingua* del gruppo Baldus). L'affermarsi di questa nuova generazione di autori dimostra che esiste «una risposta e una risonanza 'attuale' alle indicazioni portate avanti dalle *Tesi*»²³⁵, tra le quali un ruolo significativo continua a essere rivestito proprio dal procedimento allegorico. Risulta evidente, dunque, come «l'indicazione dell'allegoria» tenga insieme tutte queste molteplici e successive esperienze, continuando a rappresentare un punto fermo anche per il nascente Gruppo '93. L'edizione di 'Milano Poesia 1989', svoltasi dal 18 al 24 settembre, costituisce infatti «l'occasione che corona il ciclo degli eventi» sin qui ripercorsi e che «segna la svolta radicale degli anni Ottanta»²³⁶. Durante questa manifestazione viene apertamente dichiarata la costituzione di una «nuova, originale tendenza antagonista e sperimentale, in polemica serrata con i fautori della restaurazione "neoromantica" e "neosimbolista"; il 19 settembre

²³⁴ M. Lunetta, *La lunga Marcia non è la Marcialonga (Modesti suggerimenti di sopravvivenza letteraria)*, Accademia platonica, sett. 1996, in Id., *Invasione di campo. Proposte, rifiuti, utopie*, Roma, Lithos, 2002, pp. 86-89.

²³⁵ F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 129.

²³⁶ Ivi, p. 131.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

viene ufficializzata la nascita del movimento, che si costituisce sotto il nome di Gruppo '93, con un voluto riferimento alla trascorsa esperienza del Gruppo '63. Tra gli elementi basilari che pongono la poetica della nuova formazione lungo una linea di continuità con gli apporti critici avanzati negli anni precedenti, quello dell'allegoria consente di guardare a questa sequenza di molteplici e successive fasi come a un unico progetto, lentamente e non sempre agevolmente costruito sulla base di una consonanza di fondo:

Il punto su cui si manifesta una sostanziale convergenza che supera le ragioni particolari di polemica e di dissidio è l'indicazione dell'"allegoria" e delle sue implicazioni di razionalità, di consapevolezza e di storicità ideologica ed espressiva²³⁷.

In conclusione di questo *excursus*, volto a mostrare gli innovativi contributi e i principali sviluppi della riflessione critico-teorica italiana sulla valenza del principio allegorico, si vogliono dedicare alcune considerazioni finali ai cambiamenti che investono il settore editoriale. Come si è in parte avuto modo di vedere, l'emergere, negli anni Ottanta e Novanta, di rivolgimenti e istanze di ricerca coinvolge anche l'ambito dell'editoria, condizionandone le scelte e portando alla nascita di significative iniziative che si allineano perfettamente con i principi e gli ideali teorici sin qui esposti. Il costituirsi di una nuova tendenza, infatti, implica ed è a sua volta implicato da una nuova editoria e da ripensate sedi del discorso critico: occorre «trovare e dare fiato a canali di pubblicazione e pubblicizzazione capaci di scommettere sulla 'qualità della tendenza'», che sappiano essere «nuovi e decentrati», vista l'impossibilità pratica di usufruire dei «grandi centri, anche di quelli tradizionalmente aperti alla sperimentazione»²³⁸. Le «ipotesi programmatiche» che sono state attraversate nel corso di queste pagine «devono diventare [...] spinte produttive», devono poter tradursi, concretamente, in «veri e propri 'mezzi di produzione'», in «nuove iniziative», nuove riviste, nuovi fogli e «nuove collane librerie»²³⁹. Si inserisce pienamente in quest'ottica, ad esempio, la collana *I nodi*, diretta da Francesco Muzzioli e Aldo Mastropasqua per la casa editrice romana Lithos, che conta cinque volumi, usciti tra il 1993 e il 1998 (F. Muzzioli, *Pascoli e il simbolo*, 1993; "Quaderni di Critica", *Volponi e la scrittura materialistica*, 1995; Giorgio Patrizi, *Pirandello e l'umorismo*, 1997; Marcello Carlino, *Landolfi e il fantastico*, 1998; Maurizio De Benedictis, *Manganelli e la finzione*,

²³⁷ Ivi, p. 135.

²³⁸ Ivi, p. 43.

²³⁹ *Ibidem*.

1998), accomunati dal proposito di unire strettamente una nozione teorica del dibattito contemporaneo all'analisi di uno specifico autore, obbedendo così al principio secondo cui prassi creativa e riflessione teorica stanno tra loro in un rapporto di reciproca implicazione: «si segue il procedimento circolare dell'allegoria per cui la teoria parte dalla cosa letteraria e ad essa immancabile ritorna», viene d'altronde apertamente dichiarato nel volume *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*. Significative degli orientamenti di ricerca che andavano sviluppandosi e di un conseguente ripensamento della recente tradizione letteraria appaiono anche le pubblicazioni dei numerosi collettivi e gruppi di ricerca che abbiamo visto formarsi tra il finire degli anni Settanta e gli anni Novanta, raccogliendosi intorno ad un'idea di letteratura materialistica. Accanto ai 'Quaderni di critica' e ai più giovani K.B. e Baldus, su cui ci si è già soffermati, va annoverato anche il milanese 'Gruppo Laboratorio', costituitosi formalmente nel 1991 come luogo di elaborazione di «un progetto di critica materialistica», riunendo le figure dei critici romani Marco Colonna, Massimiliano Manganelli, Mauro Pichezzi e Marco Adorno Rossi (quest'ultimo inizialmente collaboratore del gruppo 'Quaderni di critica'). È sufficiente anche un rapido sguardo ai titoli dei principali volumi pubblicati da questi collettivi, o anche singolarmente da alcuni dei loro membri, per accorgersi dell'importante e coraggiosa opera di valorizzazione di autori di chiara impronta sperimentale e allegorica, tra i quali spiccano, nel campo della prosa, soprattutto Paolo Volponi e Luigi Malerba. Il primo collettivo è autore, come si è visto, del volume *Paolo Volponi e la scrittura materialistica* (Roma, Lythos, 1995), che si presenta quasi didascalicamente suddiviso in due sezioni, l'una, d'impianto teorico, dedicata alla «costellazione della scrittura materialistica», e l'altra volta all'esame puntuale dell'«antagonismo letterario di Paolo Volponi». Pressappoco contemporaneo è il contributo del 'Gruppo Laboratorio' (*Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, Milano, Franco Angeli, 1995), che si mostra conforme anche nell'organizzazione «dualistica» degli interventi, nel segno di un'interazione dialettica fra teoria e prassi²⁴⁰. Risale al 1990, invece, lo studio del gruppo milanese su Luigi Malerba

²⁴⁰ L'indice del volume, inoltre, rende immediatamente conto del ruolo primario giocato dalla riflessione sulla nozione dell'allegoria. Alla *Premessa* firmata dal collettivo, infatti, segue una *Parte I* che raccoglie interventi di Aldo Mastropasqua, *Una poetica in chiave di utopia*, Massimiliano Manganelli, *Le dinamiche della contraddizione*, Gregory L. Lucente, *Dal simbolo all'allegoria*, e Marco Adorno Rossi, *L'allegoria e il sovvertimento dell'indulgenza ideologica*; dopo il *Colloquio con Paolo Volponi*, che svolge la funzione di raccordo e cerniera fra le due sezioni, la *Parte II*, invece, si sposta sul versante dell'analisi del *corpus* volponiano (con saggi di Marco Colonna, Daniela Formi, Elena Marongiu ed Emanuele Zinato).

(Gruppo Laboratorio, *Luigi Malerba*, Milano, Lacaïta)²⁴¹. Da ultimo, nel contesto illustrato nel corso di questa ricognizione va attribuito il dovuto risalto all'attenzione posta da determinate riviste alla rivalutazione di una pratica letteraria allegorica e all'adesione di una scrittura e di una critica materialistiche: ai casi esemplari e ampiamente commentati di «Alfabeta» e de «l'immaginazione» vanno affiancate, almeno, «L'ombra d'Argo», poi rinominata «Allegoria», «Altri termini», «Baldus» e «Il piccolo Hans».

Queste molteplici e concomitanti considerazioni, pur ponendosi di volta in volta secondo una particolare prospettiva e prendendo in esame diversi aspetti del panorama culturale italiano tra gli anni Ottanta e Novanta, concorrono tuttavia nell'illuminare la centralità e la vitalità dell'allegoria all'interno di una ben precisa tendenza critica, che ne fa il proprio elemento costitutivo e su di esso getta le basi per un rinnovato approccio nei confronti della realtà circostante.

II. 5 *L'allegoria come terreno di scontro*

Nel corso dei precedenti paragrafi è emersa, se pur in maniera implicita e trasversale, la netta divaricazione tra la linea di una 'letteratura di ricerca' e il clima di omologazione e assopimento delle spinte contestative diffuso dall'orizzonte postmodernista. La proposizione e il progressivo costituirsi, come si è visto, di un terreno di scambio e aperto confronto sono volti a sondare la presenza e la vitalità di tendenze alternative, non asservite alla logica postmodernista e anzi esplicitamente dirette a contestarla. Entro questo sistema di opposizioni s'inserisce, chiaramente, anche una concezione e pratica dell'allegoria radicalmente antitetica tra i due schieramenti. Pare opportuno, pertanto, dedicare alcune conclusive osservazioni al dibattito sul postmoderno, ripercorrendo, se pur sinteticamente, gli ultimi e più recenti sviluppi che la nozione e l'uso dell'allegoria hanno conosciuto in ambito italiano.

²⁴¹ Vanno infine quanto meno segnalate alcune opere creative di produzione «anonima e collettiva» composte da Marco Adorno Rossi, Marco Colonna e Massimiliano Manganelli – sempre sotto il nome del collettivo –, insieme al volume *Gruppo Laboratorio, RIP*, Milano, Le impronte degli uccelli, 1999.

Anche il clima del postmoderno, infatti, si mostra favorevole a un recupero dell'allegoria, guidato però da principi opposti rispetto a quelli, di ascendenza benjaminiana, che abbiamo potuto osservare in relazione all'area di una critica materialistica. Sulla base di un'apparente similarità d'intenti e caratteristiche, la logica postmodernista attua una diffusa ripresa e circolazione della forma allegorica; quest'ultima, di conseguenza, finisce per essere inglobata e assimilata entro le coordinate del nuovo orizzonte culturale, perdendo tuttavia in specificità e carica antagonista. Anzi tutto, va ricordato che «la poetica postmoderna si volgeva alla felice riscrittura del passato e a un citazionismo indifferenziato»; al «mordente della parodia», pertanto, essa sostituisce un uso totalmente «neutro»²⁴² del *pastiche*. Poiché l'allegoria, per sua natura, «rinomina»²⁴³ gli oggetti e i reperti di cui si appropria, entro un processo di risemantizzazione e rifunzionalizzazione, il passo che consentiva di annetterla all'ambito di una citazione acritica era estremamente breve. Bisogna considerare, inoltre, il primato, sancito dal postmodernismo, dell'interpretazione sui fatti. Nel corso del paragrafo I.3 di questo lavoro (*Allegorie vuote e derive nichiliste*) si è avuto modo di esaminare attentamente il versante del decostruzionismo americano, che, pur non andando confuso con il postmoderno, s'inserisce e radica pienamente nella sua temperie culturale²⁴⁴. La rilettura della forma allegorica proposta in particolare da Paul de Man, come si è visto, conduce a una progressiva dispersione della carica corrosiva implicita nell'originaria formulazione benjaminiana: a una concezione “forte” dell'allegoria viene sostituita, pertanto, una nozione per così dire “debole”, depotenziata di qualsiasi funzione oppositiva. Insieme alla natura concretamente storica e al rimando a un determinato contesto socio-economico, viene inevitabilmente meno il valore discriminante dell'allegoria; spostando tale nozione dal piano della produzione al versante dell'interpretazione, infatti, è possibile leggere qualsiasi opera narrativa in chiave allegorica. Erodendo la politicità insista nella rivalutazione benjaminiana dell'allegoria, il decostruzionismo americano perviene a un recupero indifferenziato di tale forma espressiva, con la conseguenza che «il termine stesso», preda di una «galoppante inflazione», finisce per perdere «le sue determinazioni tecniche»²⁴⁵ e i propri caratteri distintivi.

²⁴² F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 254.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Cfr. F. Muzzioli, *Jameson e l'allegoria 3*, in *Critica integrale*, pubblicato il 28 giugno 2020, disponibile all'url <https://francescomuzzioli.com/2020/06/28/jameson-e-lallegoria-3/>.

²⁴⁵ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 217.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

Entro una simile prospettiva, quindi, il ricorso all'allegoria viene privilegiato «come prova dell'instabilità dei significati»²⁴⁶ e della possibilità di una sempre nuova lettura del senso di un'opera artistica. Anche un teorico quale Jameson, il cui orientamento metodologico è notevolmente influenzato dalla lezione marxista e benjaminiana, in alcune occasioni sembra tuttavia propendere verso una visione depotenziata dell'allegoria, maggiormente spostata verso il momento dell'esegesi testuale. In un passo contenuto nel ben noto volume sul *Postmoderno, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, il critico teorizza infatti il passaggio da un'allegoria «verticale» a un'allegoria «orizzontale», propria del clima postmodernista:

*L'allegoria nuova è orizzontale invece che verticale: se deve ancora fissare ai suoi oggetti le proprie etichette concettuali dirette alla maniera del *Viaggio del pellegrino*, lo fa nella convinzione che tali oggetti (insieme alle loro etichette) sono ormai divenuti profondamente relazionali, anzi si costruiscono proprio mediante i rapporti dell'uno con l'altro. E se a questo si aggiunge l'inevitabile instabilità di tali relazioni, si comincia a intravedere il procedimento dell'interpretazione allegorica come una sorta di scansione che, muovendo avanti e indietro attraverso il testo, riadatta i propri termini in costante trasformazione, di un tipo affatto diverso rispetto agli stereotipi legati a una certa decifrazione medievale o biblica*²⁴⁷.

Una siffatta proposta teorica, individuando la presenza dell'allegoria in un continuo «slittamento» del senso, rischia a ben vedere «di accreditare una modalità diffusa e attualizzata, ma privata di mordente, non più discriminante»²⁴⁸ di tale forma espressiva. I rilievi di Jameson, in questa specifica occorrenza, «mal si conciliano», dunque, «con la teoria di Benjamin che, soprattutto nella parte dedicata a Baudelaire, è impostata sul rapporto tra allegoria e modernità, sulla base della frammentarietà, della caduta dell'aura e del nesso con la forma-di-merce»²⁴⁹. La nozione dell'allegoria, ad ogni modo, circola con sorprendente frequenza nell'ampia produzione di Jameson, andando incontro a numerose declinazioni e conoscendo vari ripensamenti e riformulazioni; nel corso della seconda sezione di questo studio, in particolare, si esamineranno in modo più dettagliato alcuni principi di portata

²⁴⁶ Cfr. F. Muzzioli, *Jameson e l'allegoria 3*, cit.

²⁴⁷ F. Jameson, *Postmoderno, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, pp. 262-263; il corsivo è mio.

²⁴⁸ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 257.

²⁴⁹ F. Muzzioli, *Jameson e l'allegoria 3*, cit.

generale formulati dal critico americano, in cui si teorizza il legame tra l'allegoria e una narrazione 'episodica' e in cui viene riconosciuta la capacità, propria di tale forma espressiva, d'incidere sul livello strutturale di un'opera²⁵⁰. In linea generale, pertanto, è possibile affermare che «la fortuna dell'allegoria in area postmoderna e decostruzionista» ha, come esito, quello di annullare la funzione antagonista di una simile scelta artistica: riacquistato il diritto di cittadinanza, l'allegoria si scopre normalizzata, presente dappertutto e però depotenziata, non più all'opposizione»²⁵¹.

È questo, dunque, lo sfondo culturale, la dominante con cui si scontra l'ipotesi materialistica dei movimenti e dei collettivi di ricerca che attraversano gli anni Ottanta e Novanta della critica italiana. In relazione alle tendenze sperimentali sviluppatesi nel corso di questi decenni, Muzzioli rileva giustamente che, «se questi tentativi sono rimasti di minoranza e semiclandestini», il motivo va ricercato proprio nella «situazione» vigente, che diveniva «sempre più impraticabile man mano che prendeva piede la moda del postmoderno»²⁵². La temperie culturale postmodernista, progressivamente affermatasi nel contesto della critica e della letteratura italiane, segna infatti «la fine della storia e dei “grandi racconti” su di essa», decretando, di conseguenza, «l'impossibilità dell'avanguardia insieme ad ogni altra opposizione “forte”»²⁵³.

Nella contrapposizione tra il crescente diffondersi della logica postmodernista e il riaffiorare di istanze 'di ricerca', volte a contrastare la perdita di ogni conflittualità e tensione politica dell'opera artistica, l'allegoria rappresenta quindi un esplicito *terreno di scontro*: il valore antagonista e storicamente determinato di tale nozione, rilanciato dalle tendenze minoritarie di questi decenni, è chiaramente diretto ad avversare il clima di assopimento e

²⁵⁰ In ragione della molteplicità di formulazioni riscontrabili nel *corpus* jamesoniano, Francesco Muzzioli ha affermato l'impossibilità di poter considerare l'allegoria (nel sistema di pensiero del critico americano) «un elemento adatto a sancire la divisione tra moderno e postmoderno». D'altra parte, osserva ancora Muzzioli, la delimitazione tra moderno e postmoderno non risulta definita in maniera rigida e netta nella produzione di Jameson, tanto che tra i due ambiti pare preferibile «mettere un trattino invece che una barra» (*ibidem*). Si consideri, in particolare, il caso rappresentato dal recente volume *Allegory and Ideology*, in cui, all'interno del capitolo esplicitamente dedicato alla postmodernità (*Literary: Allegoresis in Postmodernity*), vengono in realtà convocati autori che non possono essere ricompresi in quest'ambito, come Brecht e Kafka. La nozione di allegoria che circola in questo capitolo, inoltre, è caratterizzata dagli attributi – questa volta chiaramente benjaminiani – della frammentarietà e della complessità. Sulla concezione del postmoderno elaborata da Jameson, che non si ripercorre in questa sede, si rimanda almeno agli studi di Margherita Ganeri, che pongono in risalto il legame con la nozione allegorica: Margherita Ganeri, *Jameson, l'allegoria e il postmoderno: verso una mappa della totalità*, «Allegoria», Anno IV, numero 11, 1992; M. Ganeri, *Postmodernismo*, Milano, Editrice bibliografica, 1998.

²⁵¹ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 257.

²⁵² Ivi, p. 254.

²⁵³ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 254.

stagnazione culturale di cui si fa portavoce il prevalente orientamento postmodernista. Il divario tra queste due antitetiche concezioni è ben evidenziato anche dalla studiosa olandese Monica Jansen, che traccia la storia di tale «contro-tendenza» proprio nei termini di un'opposizione diretta tra «allegorismo e postmodernismo»²⁵⁴. «Le armi dell'allegoria», così com'è intesa e praticata dal versante della critica neo-espressionista e materialistica, ostacolano il generale clima di disimpegno, omologazione e acriticità diffuso dal postmoderno.

Al termine della ricognizione condotta nel corso del presente capitolo, risulta opportuno soffermarsi brevemente, ai fini di una maggiore completezza, sulla rielaborazione del concetto di allegoria contenuta, in anni a noi più vicini, nel *memorandum* emanato dal collettivo Wu Ming. Il testo, pubblicato per la prima volta online nell'aprile del 2008, individua un'area della recente narrativa italiana, coincidente con l'arco cronologico che va dall'inizio della seconda Repubblica all'anno di stesura del manifesto, sotto la sigla di 'NIE', ovvero *New Italian Epic*. Attraverso tale formula, che ricomprende un *corpus* eterogeneo di opere letterarie, prevalentemente a sfondo storico, si segna il 'tramonto del postmoderno' e l'affermarsi di un 'ritorno al reale'²⁵⁵. All'interno di una simile proposta critica trova spazio – precisamente nel capitolo XXVI, dal titolo *Allegoria, algoritmo e mitologema* – una riproposizione dell'allegoria chiaramente orientata verso la sfera dell'ermeneutica. L'intenzione degli autori del manifesto, infatti, è quella di utilizzare la nozione allegorica come strumento con cui interpretare, in senso attualizzante, i testi afferenti alla 'nebulosa' del New Italian Epic. A tal fine, vengono distinte due diverse forme di allegoria, ossia le allegorie 'a chiave' e le allegorie metastoriche. Nel primo caso ci si trova davanti al «più basso e comprensibile livello di definizione dell'allegoria», che instaura «una relazione

²⁵⁴ Si cita dal titolo del paragrafo 8.4, ossia *Storia di una contro-tendenza: allegorismo contro postmodernismo*, collocato nella seconda sezione dell'ampio e documentato volume dedicato da Monica Jansen al *Dibattito sul Postmoderno in Italia* (Torino, Franco Cesati Editore, 2002, pp. 236-238). La studiosa fa riferimento, a sua volta, alla periodizzazione adottata da Pietro Cataldi, che nel libro *Le idee della letteratura* riassume il percorso della 'contro-tendenza' in due capitoli intitolati, significativamente, *Dal rifiuto della letteratura al rifiuto dell'impegno (1965-1987)* e *Il conflitto delle poetiche: postmoderno versus allegorismo* (P. Cataldi, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994).

²⁵⁵ Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 49-50: «NIE non era che il nome transitorio di un *corpus* eterogeneo – la cosiddetta "nebulosa" – di opere letterarie raggruppate da uno sguardo retrospettivo [...]. Il *memorandum*, lungi dall'annunciare il futuro, parlava di un'epoca già trascorsa, una fase già terminata della letteratura italiana: quella che andava dai primi anni '90 alla fine degli anni Zero. Il *memorandum* proponeva una riflessione su quanto appena accaduto, cercando di cogliere l'allegoria profonda di quelle opere». Il *memorandum*, dunque, vuole porsi come tentativo di offrire una mappatura critica dello scenario narrativo italiano dal 1993 al 2008.

12binaria tra ciascuna immagine e ciascun significato», secondo una «corrispondenza biunivoca e precisa». Il legame tra significante e significato, in questo caso, è facilmente e chiaramente individuabile, e traccia una serie di rimandi «tra il passato descritto nell'opera e il presente in cui l'opera è stata creata». Come diretta conseguenza, tuttavia, le allegorie 'a chiave' appaiono «piatte, rigide», e sono «destinate a invecchiare male»: «presto o tardi, i posteri perderanno cognizione del contesto, delle allusioni, dei riferimenti, e l'opera cesserà di parlare al loro tempo, poiché troppo legata al proprio». In maniera positiva, invece, viene valutata nel *memorandum* la maggiore complessità e ricchezza che contraddistingue l'allegoria metastorica. Risulta evidente, in quest'ultima formulazione, l'influsso della lezione benjaminiana, specialmente nell'immagine della "bomba a orologeria", del meccanismo pronto a passare dalla potenza all'atto in seguito alla sollecitazione dell'interprete:

Non tutte le allegorie storiche sono "a chiave" (intenzionali, esplicite, coerenti, 'biunivoche'). In senso lato, qualunque opera narrativa ambientata in un'epoca classica è un'allegoria storica [...] tutte le narrazioni sono allegorie del presente, per quanto indefinite. La loro indeterminatezza non è assenza: le allegorie sono "bombe a tempo", letture potenziali che passano all'atto quando il tempo giunge [...]. Questo livello dell'allegoria è privo di una 'chiave' da trovare una volta per tutte. È l'allegoria metastorica²⁵⁶.

Il collettivo Wu Ming punta dunque «a convalidare un processo ermeneutico che valorizzi in qualunque tipo di opera l'esistenza di un *allegorismo*, un algoritmo che induca il lettore a interrogarsi sulle cause profonde degli sviluppi storici»²⁵⁷. Sul significato da attribuire a quest'ultimo neologismo, si veda un articolo del 2013, in cui Wu Ming 1 ripercorre la definizione di «allegorismo», quale era stata proposta nel memorandum sul *New Italian Epic*:

²⁵⁶ Wu Ming, *New Italian Epic*, cit., p. 49. In un altro passo del *memorandum*, il debito nei confronti di Benjamin è esplicitamente dichiarato: «Il modo in cui parlo di "allegoria" prende le mosse da riflessioni di Walter Benjamin [...]. L'allegoria profonda è una potenzialità insita nell'opera, immessa nell'opera dal modo e dal contesto in cui essa è nata e si è formata, dal modo in cui il mitologema è stato trattato etc. La potenzialità ha innumerevoli modi di divenire atto [...]. Questi passaggi dalla potenza all'atto dipendono da come l'opera "ri-imposta" il mitologema e le connessioni archetipiche» (ivi, p. 52).

²⁵⁷ A. Casadei, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, cit., p. 19.

II. L'allegoria nel dibattito critico italiano del secondo Novecento

Ai tempi del *memorandum* sul *New Italian Epic*, [...] proposi di cercare quello che chiamavo “l'algoritmo” comune a molti libri scritti in Italia più o meno a partire dal 1993, dall'inizio della seconda Repubblica. Quel termine un po' bislacco e non utilissimo, “algoritmo”, lo avevo preso dal linguaggio dei videogame. [...] Quel che intendevo dire era: cerchiamo l'algoritmo delle allegorie, le allegorie profonde che stanno alla base di questi libri. Mi sembrava che al fondo, pur nella diversità apparente delle forme o delle ambientazioni, quei romanzi raccontassero una stessa storia di base, mettendo in atto una sequenza di “istruzioni” (appunto, una sorta di algoritmo) che ricevevano dall'ambiente e dalla fase storica. Lo facevano ciascuno a modo suo e *senza che i loro autori fossero consapevoli della parentela* [...]. Provvisoriamente, proposi di indicare quell'insieme di libri con l'espressione *New Italian Epic*²⁵⁸.

Da alcuni passaggi dei brani appena riportati risulta evidente come l'allegoria proposta dal collettivo si distanzi notevolmente dall'originario riferimento benjaminiano, per divenire uno strumento ermeneutico valido per qualsiasi tipo di opera storica. «Non più intenzionale, non più progettabile», osserva Muzzioli, l'allegoria predicata da Wu Ming è addirittura «inconscia»²⁵⁹ («la intendesse o meno» l'autore, «senza che i loro autori fossero consapevoli della parentela», si legge negli estratti sopra citati). Essa tende, nuovamente, «tutta dalla parte dell'interpretazione»: diventa dunque «completamente generica e non si nega più a nessuno», identificandosi in ultima analisi con un'interpretazione attualizzante, con «il senso attribuito dal lettore nel presente»²⁶⁰. In una proposta così formulata, cade «ogni differenza» e ogni funzione oppositiva – e propositiva – della nozione allegorica; evidentemente, chiosa Muzzioli, «la confusione postmoderna non è passata invano, e non è rimasta molta propensione per le distinzioni e pochissima per le antitesi»²⁶¹.

²⁵⁸ Wu Ming 1, *Classe operaia, anima precaria. Conversazione con Alberto Prunetti*, pubblicato in data 3 febbraio 2013, disponibile all'url <https://www.wumingfoundation.com/giap/2013/02/conversazione-con-alberto-prunetti-autore-di-amianto-una-storia-operaia/>.

²⁵⁹ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 258.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Ibidem*.

PARTE SECONDA

I. I termini del problema e lo *status quaestionis*

La riflessione critico-teorica sull'allegoria, come si è cercato di mostrare nei precedenti capitoli di questo lavoro, si contraddistingue per un'inedita ricchezza e per la vivacità del dibattito che su di essa converge e che si amplia, come in una 'costellazione concettuale' di benjaminiana memoria, a coinvolgere nella rete di un unico discorso ulteriori e concomitanti nozioni e ben individuabili scelte di poetica e di politica culturale. Dopo aver ripercorso alcuni momenti particolarmente significativi dell'evolversi del concetto stesso di allegoria, sondandone di volta in volta le nuove potenzialità e le molteplici implicazioni, nella seconda parte del presente studio ci si sposta, invece, verso quello che ne costituisce a tutti gli effetti il punto focale, il centro d'interesse primario, compiutamente racchiuso nell'espressione che fa da sottotitolo a questa sezione.

Allegorie in prosa, dunque: come precisato anche in sede introduttiva, le ricerche svolte confluiscono nel tentativo di portare a termine un'attenta e approfondita teorizzazione dei rapporti esistenti tra la forma prosastica e l'adesione a una poetica di tipo fortemente allegorico, così come è stata circoscritta e opportunamente illustrata nei precedenti paragrafi, in relazione a specifiche aree d'interesse e a determinate tendenze che si affermano nell'ampio panorama del secondo Novecento letterario italiano e che, come si è visto, possono essere ricomprese nell'indicazione di una 'letteratura di ricerca'. La ragion d'essere e il motivo di una crescente attenzione nei confronti di tale questione vengono chiariti nel

momento in cui si riflette singolarmente sui due poli chiamati in causa: l'allegoria, da un lato, e la scrittura in prosa, dall'altro, con particolare riguardo alla forma narrativa e al genere romanzesco. L'accostamento tra questi due concetti e i relativi campi semantici, infatti, non è di natura immediata né tanto meno pacifica, e obbliga, al contrario, a una meditata e accorta serie di riflessioni sullo statuto allegorico dell'opera letteraria, posto in relazione ai suoi contenuti e alle sue strategie testuali, al genere o ai generi cui essa appartiene e all'intenzionalità che ne guida e governa la composizione.

Come è stato osservato in più occasioni da Francesco Muzzioli, allegoria e narrazione sembrano porsi, a prima vista, come «forme guidate da opposti principi»¹: il modo di ricezione del romanzo ad oggi maggiormente diffuso è quello tipico della *fiction*, in cui l'orizzonte di attesa del lettore è modulato sul «come se», sul principio della verosimiglianza, fondandosi in maniera pressoché esclusiva sull'immedesimazione con i personaggi e con il piano delle vicende dell'opera; per contro, l'adozione di un procedimento allegorico rompe il principio dell'equivalenza tra mondo reale e mondo fittizio, piegando eventi e protagonisti dell'opera a dire *altro* da sé, uscendo al di fuori dai canoni di una significazione immediata – in ottemperanza allo stesso etimo del termine «allegoria», che contiene in sé l'imprescindibile rimando ad un'*alteritas*, a qualcosa fuori dal testo. La narrativa di *fiction* produce poco più che un'«identificazione rassicurante col già noto e ovvio»: basandosi e riducendosi a una mera e pacifica *mimesis* col piano del reale, una narrazione così intesa «provoca nel lettore un piacere di ben scarsa intensità», rivolgendosi e arrestandosi «a una dimensione assai limitata ed epidermica, senza stimolare alcuna partecipazione attiva»². Entro un simile processo di ricezione, la proposta dell'allegoria, eludendo il meccanismo d'identificazione con il piano letterale e direttamente, acriticamente fruibile dell'opera, «diventa quasi una provocazione e suona come una “lingua straniera”» sia «ai “mercanti di letteratura” che ai suoi consumatori»³. La presenza di uno o più sovrasensi allegorici, infatti, invalida dalle fondamenta il processo dell'immedesimazione: «nell'allegoria non è possibile alcuna identificazione», se non quella con le intenzioni dell'«allegorista»⁴.

L'insinuarsi, secondo differenti livelli e molteplici modalità, d'istanze e procedimenti allegorici all'interno della narrativa genera dunque non poche incertezze e perplessità

¹ F. Muzzioli, *Allegoria. Materiali per l'uso*, cit., p. 135; il critico dedica un apposito capitolo al tema *Allegoria e narrazione*, in cui si trova un'efficace presentazione e sintesi della questione qui affrontata.

² F. Muzzioli, *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*, brano citato in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 45.

³ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 135.

⁴ *Ibidem*.

I. I termini del problema

teoriche, che, in fase di presentazione della problematica qui affrontata, possono essere sintetizzati nella duplice domanda avanzata da Francesco Muzzioli:

Il problema che si apre è il rapporto tra allegoria e narrazione. [...] Esiste un'allegoria *del* romanzo, o quanto meno *nel* romanzo? E se sì, *quale* allegoria nel romanzo?⁵

Il quesito posto dal critico romano, il cui senso verrà approfondito e debitamente chiarito nel corso di questo lavoro, racchiude i termini della questione all'interno di due distinti ma complementari interrogativi, di cui il primo volto a sondare la possibilità di un'effettiva presenza dell'allegoria nelle scritture romanzesche, e il secondo – postulata la positività della risposta alla precedente domanda, orientato a indagare le differenti tipologie in cui tale presenza può di volta in volta declinarsi e realizzarsi. Rappresentando «un problema aperto» e di non agevole risoluzione, il rapporto tra allegoria e narrazione, o fra allegoria e romanzo, costituisce quindi un nodo teorico di notevole interesse, un cui attento esame può tradursi in un'apertura innovativa sul piano della decifrazione e dell'interpretazione testuale. La natura affermativa della risposta alla prima domanda formulata da Francesco Muzzioli trova d'altra parte conferma nella non indifferente frequenza con cui ci si può imbattere, nel concreto della produzione letteraria, in forme più o meno complesse di «allegorie prosastiche», riprendendo un'espressione di Michail Bachtin; contrariamente a quanto si potrebbe supporre, infatti, non è raro, specialmente nell'ambito di scritture di tipo avanguardista e sperimentale, incontrare un inatteso e stimolante innestarsi del procedimento allegorico sui moduli della narrazione in prosa. Nasce di qui l'esigenza d'indagare e comprendere a fondo le varie e complesse dinamiche che regolano una relazione così complessa: come la scrittura in prosa possa farsi veicolo di sensi che fuoriescono dal piano di una significazione immediata, rompendo il confine tra testo e contesto, e quali caratteristiche, non solo contenutistiche ma anche e soprattutto di ordine formale e strutturale, rendano un'opera maggiormente disponibile a una simile risemantizzazione e rifunzionalizzazione allegorica, sono aspetti che meritano un adeguato approfondimento critico.

Il primo passo che si rende necessario a tal fine è quello di ripercorrere e al contempo ricomporre lo stato dell'arte, individuando i contributi teorici esistenti sul rapporto tra allegoria e scrittura in prosa, e cercando contestualmente di delineare un quadro il più

⁵ *Ibidem*; i corsivi sono dell'autore.

possibile sistematico e chiaro delle formulazioni sinora avanzate. Le osservazioni su tale intricata questione, infatti, si trovano generalmente comprese all'interno di ben più ampie e compiute analisi sulla forma romanzesca; esse restano, tuttavia, a uno stadio frammentario, apparendo per lo più come 'spunti' teorici che testimoniano l'importanza e l'interesse verso l'argomento in oggetto, mancando però ancora di organicità e autonomia di trattazione. L'eterogeneità, oltre che l'asistematicità, che caratterizzano il quadro degli studi esistenti sul tema deriva anche dalla diversa estrazione e afferenza di coloro che si sono interrogati sull'interrelazione che si viene a creare tra allegoria e narrazione: i contributi proposti possono infatti provenire, da un lato, da critici e teorici della letteratura, così come da figure il cui ruolo è in primo luogo quello di autori di opere creative in prosa, dall'altro. La prospettiva attraverso cui ci si accosta alla problematica non può pertanto essere la stessa; ciò comporta un notevole arricchimento in termini conoscitivi e contribuisce a realizzare quell'avvicinamento tra la sfera della teoria e la sfera della prassi più volte additato nel corso di questo studio.

Nel primo caso, come si vedrà nel presente e nel successivo capitolo, s'incontrano nomi di teorici d'indubbia autorevolezza, passando dalle considerazioni svolte da Michail Bachtin nel ben noto capitolo sul cronotopo letterario (in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979), alle osservazioni condotte da Northrop Frye nella sua *Anatomia della critica* (Torino, Einaudi, 1969) a quelle di Franco Moretti in *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* (Torino, Einaudi, 1994), senza tralasciare, inoltre, le molteplici occorrenze di questo soggetto nell'opera di Fredric Jameson. Una più o meno approfondita attenzione agli aspetti legati alla comparsa di procedimenti allegorici nelle opere in prosa si può inoltre riscontrare nei volumi specificamente dedicati alla storia e all'interpretazione dell'allegoria, in particolare dell'allegoria moderna, da Romano Luperini, Francesco Muzzioli e Marco Rustioni, cui si è fatta più volte menzione nel corso del presente lavoro. Tuttavia, nemmeno in questi casi è possibile ritrovare una trattazione sistematica e approfondita dell'argomento; il tentativo più compiuto in tal senso, pur rappresentando ancora un primo punto di partenza, appare quello di Muzzioli, che alla questione dedica un capitolo autonomo – da cui sono tratte le considerazioni precedentemente citate e che reca il titolo, appunto, di *Allegoria e narrazione*. Rientrano invece nella seconda macro-area alcune brevi ma incisive pagine di Jorge Luis Borges (*Dalle allegorie ai romanzi*, scritto nel 1949), e, soprattutto, le interessanti considerazioni rilasciate da José Saramago in diverse occasioni, tra cui spicca un intervento intitolato *Dall'allegoria come genere all'allegoria come*

necessità, composto in occasione del Convegno “Scrittori e critici a confronto” (Roma, marzo 2003)⁶.

Conclusa questa sintetica panoramica dei principali contributi teorici sulla relazione esistente tra allegoria e forma narrativa, di seguito saranno esposti e commentati i punti focali di alcune di queste proposte, per mostrare in che modo, secondo quali peculiari prospettive e con quali conseguenze – sul piano della teoria e dell’esegesi del testo – la questione è stata di volta in volta affrontata e sviluppata; sulle altre, invece, si tornerà con la debita attenzione nel corso dei successivi capitoli.

Un ideale punto di partenza può essere offerto da alcune interessanti osservazioni di Michail Bachtin, il quale, come si accennava, tocca il tema della comparsa dell’allegoria all’interno del capitolo *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, e più esattamente nel paragrafo sesto, dedicato all’esame de *Le funzioni del furfante, del buffone e dello sciocco nel romanzo*. Traspare in questa sede l’interesse del critico e filosofo russo verso la cultura popolare, espressa nei modi e nei riti del folklore, e in particolare verso il processo di «carnevalizzazione della letteratura»: le caratteristiche tipiche del linguaggio carnevalesco – quali il ribaltamento dei rapporti gerarchico-sociali, la mescolanza tra aspetti diversi, la coincidenza degli opposti e l’effetto parodiante – non restano infatti «chiuse nei limiti della festa popolare, ma penetrano nella letteratura “dal basso”»⁷, tramite generi minori come il grottesco e la satira, attraversando in maniera capillare l’opera di Rabelais e anche quella di Dostoevskij, considerata da Bachtin come il culmine del ‘romanzo polifonico moderno’. Nelle pagine in questione, l’autore espone il principio per cui il romanziere «ha bisogno di una consistente maschera formale legata al genere, che determini sia la sua posizione in quanto vede la vita, sia la sua posizione in quanto rende pubblica questa vita»; è a questo punto e a tal fine che «le maschere del buffone e dello sciocco, naturalmente in vario modo trasformate, vengono in aiuto al romanziere»:

Queste maschere non sono inventate, hanno profondissime radici popolari, sono legate al popolo dai privilegi consacrati della estraneità del buffone alla vita e della immunità della parola buffonesca, sono legate al cronotopo della piazza popolare e al palcoscenico teatrale. Tutto ciò per il genere romanzesco è di straordinaria importanza. È trovata la forma della esistenza dell’uomo che partecipa alla vita passivamente,

⁶ I contributi di J. L. Borges e J. Saramago qui esposti non sono chiaramente gli unici esistenti, ma vengono proposti in quanto particolarmente esemplificativi e atti a delineare la relazione tra allegoria e forma prosastica.

⁷ F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, cit., p. 90.

guardandola e riflettendola in eterno, e sono trovate le forme specifiche per riflettere la vita, mettendola alla luce del giorno⁸.

È appunto indossando le suddette maschere, afferma Bachtin, che l'uomo si trova in «uno stato di allegoria». Esaminando i passaggi testuali in cui il critico si ferma a considerare il ruolo giocato dall'allegoria nelle maglie del testo romanzesco, è dunque possibile osservare come con tale nozione egli si riferisca propriamente alla «realtà allegorica» dell'uomo, alla condizione, cioè, in cui l'individuo viene a trovarsi nel momento in cui indossa le maschere carnevalesche del 'furfante', del 'buffone' e dello 'sciocco'. Il suo interesse è infatti specificamente rivolto al significato indiretto, per l'appunto «allegorico», che l'immagine dell'uomo viene ad assumere in una serie di momenti e schemi narrativi legati al tema cardine della metamorfosi, come emerge dalla lettura del seguente passo:

Un momento molto importante è il significato indiretto, metaforico di tutta l'immagine dell'uomo, la sua totale allegoricità. Questo momento, naturalmente, è legato alla metamorfosi. Il buffone e lo sciocco sono la metamorfosi del re e del dio che si trovano negli inferi, nella morte [...]. Qui l'uomo si trova in uno stato di allegoria. Per il romanzo questo *stato di allegoria* ha un enorme significato fondatore⁹.

Al critico, dunque, va attribuito l'importante merito di aver notato e teorizzato la presenza di quelle che vengono poco oltre definite con l'espressione di «allegorie prosastiche», evidenziando di pari passo la complessità che un simile procedimento immette costitutivamente nella «forma romanzo»: «con l'allegoria nel romanzo», si può leggere in un passaggio immediatamente seguente, «è entrata una particolare complessità a più piani»¹⁰. Bachtin prende inoltre in esame le conseguenze generate dall'immissione delle figure proprie del folklore e della cultura popolare nell'ambito della letteratura codificata e del romanzo¹¹, non mancando di commentare, conseguentemente, le difficoltà terminologiche legate allo sforzo di racchiudere e costringere in un vocabolo apposito e

⁸ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 308.

⁹ Ivi, p. 310.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ «Una particolare difficoltà», scrive Bachtin, «è rappresentata dal problema della loro trasformazione nel momento in cui queste immagini passano nella letteratura in generale (non drammatica) e in particolare nel romanzo. Di solito si sottovaluta il fatto che qui per vie particolari e specifiche si è ricostituito il legame spezzato della letteratura con la piazza popolare. Inoltre, qui si sono acquisite forme di pubblicazione di tutte le sfere non ufficiali e proibite dell'esistenza umana, soprattutto della sfera sessuale e vitale» (ivi, p. 308).

I. I termini del problema

univoco l'esplosione, nel corpo romanzesco, della «realità allegorica di tutto l'uomo, fino alla sua concezione del mondo»:

Una particolare difficoltà è rappresentata dal problema dell'allegoria prosastica, o, se si vuole, della metafora prosastica (anche se non è affatto simile a quella poetica) che esse hanno portato nella letteratura e che non ha neppure un termine adeguato (“parodia”, “scherzo”, “umorismo”, “ironia”, “grottesco”, “caricatura” ecc. sono soltanto sue varietà e sfumature verbali). Si tratta infatti della realtà allegorica di tutto l'uomo fino alla sua concezione del mondo, realtà che non coincide affatto con la recita della parte di un attore [...]. Parole come “buffoneria”, “lazzi”, “stramberia” hanno assunto un significato corrente specifico e limitato. Perciò i grandi rappresentanti di questa allegoria prosastica hanno creato per designarla loro propri termini (dai nomi dei loro protagonisti: “pantagruelismo”, “shandysmo”). Con l'allegoria nel romanzo è entrata una particolare complessità a più piani, e sono comparsi cronotopi intermedi, come ad esempio, il cronotopo teatrale¹².

Bachtin offre di seguito alcuni esempi di introduzione del cronotopo intermedio teatrale nella letteratura, quali *La fiera della vanità* di William M. Thackeray, *The Life and opinions of Tristram Shandy* di Sterne e *Il Naso* di Gogol, racconto in cui il critico ravvisa la presenza occulta del cronotopo del teatro delle marionette. Il forte rilievo attribuito alla valenza allegorica delle figure del furfante, del buffone e dello sciocco trova giustificazione nella loro capacità di portare avanti una «lotta contro la cattiva convenzionalità»: l'«intelligenza lucida, allegra e astuta del furfante», i «dileggi parodici del buffone e la bonaria incomprendimento dello sciocco»¹³ assolvono «uno dei compiti fondamentali del romanzo» secondo Bachtin, che risiede per l'appunto nello «smascheramento di ogni convenzionalità, della falsa, cattiva convenzionalità di tutti i rapporti umani»¹⁴. In questo

¹² Ivi, p. 310. Pur nell'acutezza delle sue riflessioni, il filosofo russo pare ancora scivolare in un'indistinzione e confusione tra l'ambito propriamente allegorico e l'ambito metaforico, laddove afferma, come si è visto, che «una particolare difficoltà è rappresentata dal problema dell'allegoria prosastica, o, se si vuole, della metafora prosastica che esse (= le figure del furfante, del buffone e dello sciocco) hanno portato nella letteratura».

¹³ Ivi, p. 312.

¹⁴ *Ibidem*. «Nella lotta contro la convenzionalità e l'inadeguatezza di tutte le presenti forme di vita all'uomo autentico», commenta Bachtin, «queste maschere acquistano un significato straordinario»: «esse danno il diritto di non capire, di confondere, di scimmiettare, di iperbolizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, di non essere letterale, di non essere se stesso; il diritto di far passare la vita attraverso il cronotopo intermedio del palcoscenico teatrale, di raffigurare la vita come commedia e gli uomini come attori; il diritto di strappare la maschera agli altri; il diritto di bestemmiare con bestemmie radicali (quasi culturali); infine il diritto di rendere

sensu e secondo queste indicazioni, pertanto, la «base del romanzo» polifonico teorizzato da Bachtin diventa «il palcoscenico teatrale, mentre il mondo viene rappresentato nella sua provvisorietà, secondo lineamenti sospesi, in stato di allegoria»¹⁵. La rappresentazione allegorica viene dunque ad inserirsi, trovando un proprio spazio e una propria legittimazione, all'interno della concezione bachtiana del romanzo, incentrata sulle due categorie fondamentali della 'pluridiscorsività' e della 'dialogicità' e fondata su una visione antidogmatica del reale, aperta al confronto tra voci e visioni diverse, particolarmente visibile nella componente carnevalesca.

La relazione tra l'allegoria e i diversi generi della letteratura in prosa trova un'ulteriore formulazione, se pur ancora parziale e frammentaria, in un altro testo teorico di capitale importanza, ossia *Anatomy of criticism* di Northrop Frye. Nel corso della sua ampia e articolata analisi, il critico canadese si trova infatti a confrontarsi in più di un'occasione con la comparsa dell'allegoria, chiamata in causa ora esplicitamente, ora implicitamente; è però soprattutto nel quarto e conclusivo saggio che compone il volume – in cui troviamo un esempio di applicazione di «critica retorica» e in cui Frye propone una propria teoria dei generi letterari –, che tale istanza conquista uno spazio e un rilievo critico maggiori. In quest'ultimo capitolo lo studioso prende in considerazione, com'è noto, l'ambito della «fiction», indicando con questo termine, contrariamente alla sua accezione comunemente invalsa, l'ampio ed eterogeneo «genere della parola scritta», in cui «la prosa tende a diventare il ritmo dominante»¹⁶; all'interno di un campo di studio così vasto, Frye propone

pubblica la vita privata con tutti i suoi segreti più intimi». Questa «lotta contro la convenzionalità» può essere portata avanti nel romanzo attraverso due linee: la prima è quella «della trasformazione dell'autore», il quale si serve delle suddette maschere; la seconda direzione è invece quella «della trasformazione delle immagini del furfante, del buffone e dello sciocco», con «la loro introduzione nel contenuto del romanzo in qualità di protagonisti essenziali (in forma diretta o trasformata)». Non di rado queste due direzioni si sovrappongono, «tanto più che il protagonista essenziale quasi sempre è il portatore dei punti di vista dell'autore».

¹⁵ Guido Guglielmi, *Il romanzo e le categorie del tempo: da Proust a Rabelais e da Benjamin a Bachtin*, «Francofonia», V, 1983, p. 66. In questo saggio Guglielmi sottolinea inoltre come Bachtin contrapponga «mondo serio» e «mondo comico» ad un «livello non soltanto funzionale, ma anche strutturale», trattandosi di «due culture o tradizioni aventi ciascuna proprie peculiarità formali». Mentre «le immagini [...] della cultura ufficiale», monologica e rigidamente chiusa ai principi della relatività e del mutamento, risultano «serie e univoche», il «momento polifonico, gioioso, carnevalesco della cultura popolare» si esprime «nella distruzione di ogni unilateralità, nell'articolazione degli opposti, nello smascheramento degli aspetti consueti del mondo»; vengono dunque abbandonate le «figure semplici» quali «guerrieri, monaci, cortigiani, mercanti» e a esse vengono sostituite «le immagini della corporeità e della illimitatezza»: «tutti gli ordini del reale vengono rovesciati e il corpo - nella sua anatomia - si riempie di senso senza idealizzarsi».

¹⁶ Tale precisazione terminologica apre infatti il paragrafo dedicato alle «specifiche forme continue (narrativa in prosa)»: «Chiamando *fiction* il genere della parola scritta, in cui la prosa tende a diventare il ritmo predominante, urtiamo contro quanti sostengono che il vero significato di *fiction* è falsità o irrealtà. [...]

I. I termini del problema

di rintracciare delle «specifiche forme continue», le quali si articolano in *novel*, *romance*, romanzo di confessione o romanzo biografico, e anatomia¹⁷. Si tratta, nel sistema elaborato dallo studioso, di «quattro fili principali»¹⁸ capaci di tenere unito l'ambito della narrativa in prosa, e che appaiono in grado, inoltre, di offrire al critico letterario degli utili strumenti d'analisi e delle rinnovate categorie interpretative con cui accostarsi in maniera adeguata a una non indifferente serie di opere letterarie che non risultano «organizzate secondo i principi della *fiction* a noi familiari» e che possono sembrare pertanto manchevoli di forma¹⁹. All'interno di un campo d'analisi così organizzato e puntualmente descritto, Frye menziona la presenza dell'allegoria dapprima in relazione all'ambito del *romance* (categoria che era già stata oggetto del terzo saggio del volume); infatti, la scelta, da parte degli autori che possono essere ascritti a questo 'sottogenere' prosastico, di tratteggiare i personaggi come astratte incarnazioni di archetipi psicologici fa sì che in simili opere, a differenza del più realistico *novel*, si «riscontrino frequentemente tracce di allegoria»:

Certamente la parola *fiction*, che, come la parola poesia, significa etimologicamente qualcosa che è stato fatto o creato fine a sé stesso, potrebbe essere usata per qualunque opera d'arte letteraria scritta in una forma fondamentalmente continua, il che significa quasi sempre un'opera d'arte in prosa. O, se sembra che in tal modo il termine venga ad abbracciare un campo troppo vasto, ci limiteremo a protestare contro la sciatta abitudine di identificare il genere fiction con l'unica autentica forma di fiction che conosciamo sotto il nome di romanzo» (N. Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 407).

¹⁷ Sintetizzando, le quattro 'forme' o categorie individuate da Frye possono essere descritte attraverso la seguente schematizzazione, suggerita dallo stesso autore (ivi, p. 416): il *novel*, coincidente con il romanzo borghese-realista, è una forma che «tende ad essere estroversa e personale», il cui principale interesse «è concentrato sul personaggio come esso si manifesta nell'ambito sociale»; il *romance*, genere che si esplica prevalentemente nel romanzo d'avventura o di fantasia, «tende a essere introverso e personale: anch'esso ha a che fare con dei personaggi, ma in un modo più soggettivo», laddove «soggettivo si riferisce [...] al trattamento, non alla materia trattata»; il romanzo di confessione, invece, è una forma «introversa», ma «il suo contenuto è intellettualizzato». La quarta e ultima forma di *fiction* proposta da Frye non potrà dunque che essere «estroversa e intellettuale»; ad essa il critico attribuisce il nome di «anatomia», riferendosi a una serie di testi fortemente eterogenei, ma che trovano tutti le proprie radici nella satira menippea. Su quest'ultimo sottogenere ci si soffermerà con maggior attenzione, in virtù della sua disponibilità ad accogliere il procedimento allegorico.

¹⁸ Ivi, p. 422: «Quando esaminiamo la *fiction* dal punto di vista della forma, individuiamo quattro fili principali che la tengono unita, il romanzo, la confessione, l'anatomia e il *romance*». Frye precisa subito dopo come di queste macro-forme esistano varie combinazioni possibili, mostrando come il romanzo – termine con cui viene generalmente tradotto l'inglese *novel* – «si possa combinare con ciascuna delle altre tre»: è infatti «raro il caso di una forma allo stato puro, senza nessuna contaminazione». Di seguito il critico elenca in particolare alcuni esempi di commistione del *romance* con l'anatomia, tra cui spiccano l'opera di Rabelais e *Moby Dick*.

¹⁹ Ciò vale specialmente per la categoria dell'«anatomia», che consente di esaminare secondo una nuova e valida prospettiva opere 'monumentali' della tradizione letteraria, quali *Moby Dick* o l'*Ulysses* di Joyce; si veda quanto afferma Frye alle pp. 422-423: «L'anatomia soprattutto ha sempre imbarazzato i critici, e quasi tutti gli scrittori che ne sono stati profondamente influenzati sono stati accusati di disordine e confusione di metodo».

La differenza essenziale tra romanzo e *romance* sta nella loro diversa concezione della caratterizzazione dei personaggi. L'autore di un *romance* non cerca di creare delle «persone vere» ma piuttosto delle figure stilizzate che diventano archetipi psicologici. Nel *romance* troviamo gli elementi junghiani di libido, anima e ombra, riflessi rispettivamente nelle figure dell'eroe, dell'eroina e del malvagio. Ecco perché il *romance* emana spesso quel calore di intensità soggettiva che manca al romanzo, e vi si riscontrano frequentemente tracce di allegoria²⁰.

La «tendenza all'allegoria nel *romance*», si legge subito dopo, può essere condotta sia in maniera consapevole, sia in maniera inconsapevole. Tuttavia, la 'forma' – nell'accezione del vocabolo qui utilizzata da Frye – in cui l'allegoria, pur non venendo questa volta nominata direttamente, sembra trovare quasi una propria sede naturale, risulta essere quella dell'«anatomia». Il termine scelto dal critico canadese fa capo al titolo della nota opera di Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (pubblicata nel 1624), in cui riveste il significato di «dissezione o analisi», esprimendo dunque con estrema precisione «la tendenza intellettuale» della forma che viene qui teorizzata e discussa. La categoria dell'«anatomia» proposta da Frye, infatti, allude a un *corpus* assai diversificato di opere, aventi tutte le loro radici nel genere della satira menippea, o satira varroniana, e della farragine enciclopedica²¹;

²⁰ Ivi, pp. 411-412. Nel *romance*, prosegue Frye, «compaiono senza alcun travestimento elementi del carattere umano che rendono tale forma letteraria più rivoluzionario del romanzo. Il romanziere ha a che fare con la personalità di un individuo, con personaggi che hanno indosso la loro persona o maschera sociale: egli ha bisogno di una società stabile come cornice [...]. L'autore di un *romance* invece ha a che fare con l'io individuale, con personaggi in vacuo idealizzati dal sogno [...]. Il *romance* in prosa è perciò una forma di *fiction* indipendente e distinta dal romanzo, che deve essere isolata da quell'eterogenea classe di opere in prosa oggi definite romanzi». Anche in questo caso, tuttavia, è bene tenere presente come non esistano quasi mai, di fatto, «esempi "puri" dell'una e dell'altra forma»: «non c'è quasi nessun *romance* moderno che non potrebbe essere trasformato in romanzo e viceversa. Le forme di *fiction* in prosa sono mescolate come gli elementi razziali negli esseri umani [...] infatti la richiesta del pubblico in materia di narrativa tende sempre a preferire una forma mista, cioè un romanzo che presenti sufficienti elementi di *romance* perché il lettore possa proiettare la sua "libido" sull'eroe e la sua anima sull'eroina e che al tempo stesso sia abbastanza romanzo per contenere queste proiezioni nell'ambito di un mondo a lui familiare».

²¹ Si leggano le considerazioni dell'autore in merito a opere anche molto distanti le une dalle altre, come i *Gulliver's Travels*, il *Candide* di Voltaire, *Erewhon* di Butler, *Brave New World* di Huxley, comprendendo anche la produzione del già incontrato Rabelais e quella di Peacock: «Molti sarebbero disposti a definire i *Gulliver's Travels* un'opera di *fiction*, ma non un romanzo. La sua deve perciò essere un'altra forma di *fiction*, perché certamente ha una forma, e poi sentiamo che, qualunque essa sia, noi ci avviciniamo ad essa, abbandonando il romanzo, quando passiamo dall'*Emile* di Rousseau al *Candide* di Voltaire, o da *The Way of All Flesh* a *Erewhon* di Butler [...]. Questa forma ha dunque una sua tradizione e [...] ha conservato una sua autonomia anche sotto l'influsso del romanzo. [...] La forma usata da questi autori è la satira menippea, chiamata anche più raramente satira varroniana [...]. La satira menippea sembra sia derivata dalla satira in versi e precisamente dagli inserti in prosa che vi venivano introdotti, ma noi la conosciamo soltanto come

I. I termini del problema

ad accomunarle, in ultima analisi, è proprio la natura fortemente intellettuale dell'invenzione che le genera e alimenta. Se posta in confronto con le altre 'forme' tipiche della tradizione letteraria, la satira menippea assomiglia pertanto alla confessione in virtù della sua «capacità di trattare idee astratte e teorie», mentre «differisce dal romanzo per ciò che riguarda la caratterizzazione dei personaggi», che appare «stilizzata piuttosto che naturalistica», tendendo «a presentare le persone come portavoce delle idee che esse rappresentano»²². Le opere afferenti alla categoria dell'anatomia, pertanto, si configurano anzi tutto come testi il cui schema portante è di carattere intellettuale; a ciò si aggiunge, come ulteriore elemento distintivo, la presenza di «una forma narrativa alquanto disarticolata»:

Petronio, Apuleio, Rabelais, Swift e Voltaire usano tutti una forma narrativa alquanto disarticolata, spesso confusa con il *romance*. Tuttavia essa differisce dal *romance* [...] perché non si interessa soprattutto di gesta di eroi, ma si basa sul libero gioco della fantasia intellettuale e sul genere di osservazione umoristica che produce la caricatura. [...] Nel suo stadio di maggiore concentrazione la satira menippea ci offre una visione del mondo attraverso un unico schema intellettuale: la struttura intellettuale che emerge dalla storia raccontata provoca violente alterazioni nella normale logica narrativa, sebbene l'effetto di trascuratezza che ne risulta rifletta solo la trascuratezza del lettore o la sua tendenza a giudicare secondo una concezione narrativa basata sui principi del romanzo²³.

Sconfinando sovente nella sfera della prosa filosofico-discorsiva, le opere letterarie classificabili all'interno della categoria suggerita da Frye non presentano dunque una linearità e solidità narrativa tradizionali, mostrando piuttosto una forte spinta verso l'impianto saggistico o verso il genere utopico; ulteriori caratteristiche strutturali, inoltre, come la fitta presenza di digressioni e di cataloghi enciclopedici, la diffusa forma dialogica e la commistione di prosa e poesia, intervengono a minare la convenzionalità della loro logica interna e a porre l'elemento della narratività in secondo piano. Tali caratteristiche, a ben vedere, rendono l'anatomia l'ambito maggiormente propenso, tra quelli elencati e descritti da Frye, ad ospitare al proprio interno l'affermarsi di un'istanza allegorica; si

forma di prosa, benché una delle sue caratteristiche ricorrenti (come si vede in Peacock) sia l'uso occasionale di versi» (ivi, pp. 416-417).

²² Ivi, p. 418.

²³ *Ibidem*.

vedano, in tal senso, anche le considerazioni del critico in merito alla commistione di tale forma con quella più canonica del *novel*:

L'anatomia, naturalmente, incomincia a un certo punto a fondersi con il romanzo, dando vita a vari prodotti ibridi, compresi il *roman à thèse* e i romanzi in cui i personaggi sono simboli di idee sociali o di altro tipo²⁴.

Si può dunque concordare, al termine di questa sintetica disamina delle tesi avanzate in *Anatomy of Criticism*, con quanto osservato da Francesco Muzzioli sull'interessante coincidenza di alcuni tratti tipici delle opere che rientrano nella forma 'anatomica' e il modularsi del procedimento allegorico:

Il termine "anatomia", con il suo contenuto di "dissezione o analisi", e il suo tratto intellettuale, distante dall'ingenua identificazione della semplice mimesi, potrebbe essere recuperato e riarticolato per comprendere il testo narrativo in cui prevalgono le dimensioni allegoriche²⁵.

Nel corso di queste prime pagine si è già potuto mostrare come l'istanza allegorica si insinui con forza all'interno delle analisi concernenti la forma narrativa condotte da autorevoli critici e teorici, in alcuni casi anche di orientamenti e scuole di pensiero molto distanti tra loro. Un'ulteriore testimonianza della presenza di una simile attenzione all'allegoria nell'ambito della teoria della narrazione è offerta da *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* di Franco Moretti, contributo di notevole importanza che si è precedentemente avuto modo di discutere nella *Parte I* del presente lavoro²⁶. Lo studioso, come si è visto, ripercorre con estrema lucidità la parabola del progressivo passaggio da un'allegoria classica, di tipo univoco, a un'«allegoria impazzita», polisemica e aperta, che informa alcuni testi chiave della moderna letteratura; applicando la propria analisi principalmente a *La lettera scarlatta* di Hawthorne e a *Moby Dick* di Melville, Moretti perviene a teorizzare un radicale mutamento di paradigma, un «vero e proprio salto d'epoca» avente «per protagonisti, contrariamente al solito, non tanto i personaggi, bensì i

²⁴ Ivi, p. 421; Frye attribuisce inoltre a Stern «il merito di aver fuso con successo l'anatomia e il romanzo»: «*Tristram Shandy* può essere chiamato romanzo, come dicemmo all'inizio, ma le digressioni narrative, i cataloghi, la stilizzazione nella tradizione degli *humors*, il viaggio fantastico del grande naso, le discussioni conviviali, e il continuo mettere in ridicolo filosofi e critici pedanti sono tutti elementi caratteristici dell'anatomia».

²⁵ F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 144.

²⁶ Si rimanda con precisione alle pp. 21 e seguenti di questo studio (par. I.2. *Verso l'allegoria moderna*).

I. I termini del problema

segni della narrazione»²⁷. Spostandosi verso l'ambito del romanzo novecentesco, il critico si sofferma nuovamente sul rapporto tra allegoria e narrativa, concentrandosi in quest'occasione sulle diverse e specifiche modalità assunte dalla moderna polisemia del testo letterario; sulla base della dicotomia, anch'essa già incontrata, di «vincolo e libertà», egli arriva a proporre una «polarizzazione» tra due distinte linee narrative, facenti capo rispettivamente alle figure, esemplari e antitetiche, di Joyce – rappresentante della 'linea polifonica' – e Kafka – rappresentante della 'linea allegorica'. Mentre il primo filone s'identifica in un'illimitata proliferazione di linguaggi e significati, il secondo, coincidente con la tecnica dell'allegoria, si scontra con il limite imposto dal dettato testuale («il punto di partenza» del processo di significazione allegorica è pur sempre «uno, e immutabile»²⁸, sostiene Moretti):

La polarizzazione Joyce/Kafka ci riconduce a una questione già discussa [...]: la differenza tra polifonia e allegoria. Nell'Ottocento, si ricorderà, i due procedimenti si presentavano ancora in larga misura intrecciati: la grande novità storica era costituita dalla polisemia e le sue specifiche modalità (polifoniche o allegoriche) restavano relativamente in secondo piano. Un secolo dopo, però, le differenze sono talmente cresciute da cancellare ogni somiglianza. Sul versante della polifonia (che è quello di Joyce) si è avuta una moltiplicazione pressoché infinita dei significanti; su quello dell'allegoria (Kafka) una crescita altrettanto illimitata dei significati. Nel primo caso, non c'è limite al numero di linguaggi che è possibile generare, né alla loro libertà; ogni stile si aggiunge agli altri [...]. Nel caso dell'allegoria, però, un vincolo c'è, e fortissimo: la Legge [...]²⁹.

Le riflessioni che sono state qui sinteticamente riportate consentono dunque di osservare, preliminarmente, come l'analisi della presenza di un procedimento allegorico all'interno della 'forma romanzo', e più in generale della scrittura in prosa, si accompagni spesso, non casualmente, alla messa in evidenza delle caratteristiche di polisemia, dialogicità e sorprendente apertura di senso della stessa parola narrativa. Contestualmente, è possibile rilevare sin da ora un'interessante e significativa attenzione verso la natura profondamente *segnica* della narrazione – quei «segni della narrazione» appunto richiamati da Franco

²⁷ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, pp. 80-81; il corsivo è mio.

²⁸ Ivi, p. 71.

²⁹ Ivi, pp. 189-190.

Moretti; ma si ripensi anche alla già citata notazione di Francesco Muzzioli secondo cui nelle opere narrative allegoriche si deve cercare di ripercorrere «non la trama dei fatti, ma *la trama dei segni*: la relazione della costellazione di segni costituita nel testo».

Una visione della scrittura narrativa come ‘segno’ è alla base anche della vasta produzione critica di Fredric Jameson, anch’essa necessariamente chiamata in causa più volte nei precedenti capitoli di questo lavoro, dal momento che l’allegoria costituisce, di fatto, un punto fermo e un elemento ricorrente nel pensiero del teorico neomarxista. All’interno di una riflessione così ampia e continua nel tempo, si vogliono qui riportare specificamente alcune notazioni di ordine generale elaborate da Jameson, che coinvolgono da vicino la relazione del meccanismo allegorico con i diversi generi della letteratura in prosa. Nel farlo, si terrà tuttavia sempre presente l’intero contesto della sua produzione, e specialmente i più recenti indirizzi di *Allegory and Ideology* – in cui emerge, in particolar modo, una netta distinzione tra la personificazione in senso stretto, rigida e di ordine manicheo, e l’allegoria «stratificata» e plurivoca verso cui si orienta la contemporaneità, con una dichiarata preferenza per la seconda. Appare opportuno, anzi tutto, recuperare una significativa definizione contenuta nel saggio su Brecht (*Brecht e il metodo*, pubblicato nel 1998), in cui, attraverso il paragone con lo spazio teatrale – «spazio particolarmente privilegiato per analizzare i meccanismi allegorici», afferma Jameson, poiché implica sempre «una domanda relativa all’autosufficienza di una rappresentazione» – il critico descrive l’allegoria come «una breccia» interna al testo letterario, «attraverso la quale significati di tutti i tipi possono infiltrarsi uno dopo l’altro». Per quanto un’opera narrativa possa sembrare realistica o autosufficiente, «nondimeno una distanza allegorica», se pur «minima», si apre al suo interno, come fosse «una ferita rovesciata, una ferita nel testo», che «può essere tamponata o tenuta sotto controllo, in particolar modo grazie a un’estetica attentamente realistica, ma mai del tutto eliminata come possibilità»³⁰. Una simile concezione dello strumento allegorico, oltre a distinguersi per l’originalità della sua formulazione, instaura un legame con delle precise caratteristiche del testo narrativo, più esattamente con un’insufficienza del piano della significazione letterale:

L’allegoria consiste nel sottrarre a una data rappresentazione l’autosufficienza del significato. Questa eliminazione può essere contrassegnata da una radicale insufficienza della rappresentazione stessa: lacune, simboli enigmatici, e così via; ma più spesso, e

³⁰ F. Jameson, *Brecht e il metodo*, Napoli, Cronopio, 2008, p. 162.

I. I termini del problema

soprattutto in tempi moderni, l'allegoria assume la forma di un piccolo cuneo o di un'apertura posti accanto alla rappresentazione, che può continuare a significare sé stessa e a sembrare coerente³¹.

Secondo tale ragionamento, è dunque possibile riconoscere la presenza di un sovrasenso o di un'intenzionalità di tipo allegorico laddove il testo in prosa mostri i segnali di un'incompletezza della rappresentazione: «per riconoscere l'allegoria», osserva Muzzioli commentando il passo di Jameson, «avremmo allora bisogno non di un testo qualunque, ma di un testo problematico, in sé “carente”, non vidimato da verosimiglianza, non coerente»³². Si tratta di vere e proprie 'marche' testuali, che si riscontrano entro un'opera in prosa dalla natura complessa, disorganica e internamente franta, quale può essere, come si è visto, l'opera d'avanguardia. Nel volume di più recente pubblicazione, Jameson espone un importante principio di metodo, che, collocandosi lungo la direzione già indicata nello studio dedicato a Brecht, collega l'analisi del funzionamento del «dispositivo» allegorico e delle sue «precise modalità procedurali» all'esame delle contraddizioni interne e delle tensioni strutturali del testo narrativo:

My working premise (here and elsewhere) has always been to search for the internal divisions of a work – its gaps, its multiple tensions, its contradictions – rather than for the rather obvious unity it seeks, in the name of whatever genre, to display³³.

In *Allegory and Ideology* tale indicazione metodologica si esplica frequentemente nella messa in evidenza «della frammentazione e della eterogeneità» dei vari testi che vengono di volta in volta considerati, sottolineando in particolare, tra le altre caratteristiche strutturali, la «suddivisione del racconto in episodi che tendono ad autonomizzarsi»³⁴. L'estetica formulata da Jameson si basa dunque sulla discontinuità e sulla natura 'episodica'

³¹ *Ibidem*.

³² F. Muzzioli, *Jameson e l'allegoria* 2, consultabile online all'url <https://francescomuzzioli.com/2020/06/08/jameson-e-lallegoria-2/>, pubblicato in data 8/06/2020 [ultima consultazione 08/07/2020].

³³ F. Jameson, *Allegory and Ideology*, London-New York, Verso, 2019, p. 247.

³⁴ F. Muzzioli, *Jameson e l'allegoria* 3, consultabile online all'url <https://francescomuzzioli.com/2020/06/28/jameson-e-lallegoria-3/>, pubblicato in data 28/06/2020 [ultima consultazione 09/07/2020]. Su questo aspetto in particolare si tornerà con maggiore attenzione nel terzo capitolo di questa sezione, ponendolo in relazione con la tecnica del 'montaggio allegorico'.

che accomuna numerose opere narrative allegoriche – «the spirit of this aesthetic of radical discontinuity and the episodic», si legge nell'originale in lingua inglese³⁵.

In un precedente saggio composto nel 1997, dal titolo *Allegory and history: on rereading Doktor Faustus*, poi ricompreso nel volume *The modernist papers*³⁶, Fredric Jameson si confronta invece con una «rilettura», appunto, in senso allegorico del *Doktor Faustus* di Thomas Mann. L'obiettivo del critico è qui in primo luogo quello di mostrare come l'opera di Thomas Mann sappia offrire ai lettori «a peculiarly ambivalent structure, which can be taken indifferently as a tripartite or fourfold allegory»; trova così una chiara applicazione testuale la già menzionata 'allegoria tripartita' o 'quadripartita' precedentemente teorizzata dallo studioso, quel modello 'tetradico' che tenta una riattualizzazione dei livelli di senso illustrati da Dante e che dispiega pienamente la polisemia propria dello strumento allegorico. Tuttavia, l'approccio del critico statunitense si distingue anzi tutto per la scelta metodologica, particolarmente degna di interesse, di considerare l'allegoria come coincidente con l'intera forma di un'opera, con i suoi vari e molteplici piani strutturali:

We must thus be very careful in observing and enumerating the formal peculiarities of this novel, about which I will suggest that they are also allegorical. In recent criticism, I believe that the notion of an "ideology of form", that of the possibility of an ideological message vehiculated by the form of a work rather than by its content, has come to be widely accepted. Here, we must come to terms with something like the reflexivity of that process: an artwork which, only too aware of the ideological and signifying properties of form as such, draws them into itself and internalizes and repotentiates them in the form of what I am calling allegory³⁷.

L' 'ideologia della forma' e il tentativo di sovrapporre il meccanismo allegorico ai diversi livelli strutturali dell'opera narrativa, spostando dunque il punto di focalizzazione dal piano dei contenuti a quello dell'espressione, costituiscono degli elementi di particolare

³⁵ Nel corso dell'ultimo volume jamesoniano, una lettura orientata secondo tali principi trova applicazione ed esemplificazione in un *corpus* estremamente diversificato di testi, appartenenti a generi e ambiti differenti, da *The Faerie Queene* di Spenser fino a *Cloud Atlas* di David Mitchell, passando attraverso i casi esemplari dell'opera di Kafka e, volgendosi verso la produzione teatrale, dell'*Opera da tre soldi* di Brecht.

³⁶ F. Jameson, *The Modernist Papers*, London - New York, Verso, 2007 (anch'esso ancora non disponibile in traduzione italiana); si tratta di uno dei volumi in cui, osserva Muzzioli, il critico statunitense «fa circolare la nozione di allegoria e la convalida anche per quanto riguarda i testi narrativi» (F. Muzzioli, *Materiali intorno all'allegoria*, cit., p. 128).

³⁷ F. Jameson, *The Modernist Papers*, cit., p. 114.

I. I termini del problema

rilievo e originalità, su cui si tornerà a riflettere con maggior spazio nel corso del successivo capitolo di questo studio, dedicato appunto all'esame dell'allegoria come 'forma narrativa'.

Riservandoci quindi di approfondire questo aspetto in un secondo momento, si proseguirà ora con la presentazione delle posizioni in merito al complesso rapporto tra allegoria e narrazione elaborate ed espresse dal secondo versante poc'anzi individuato, ossia quello degli autori di opere creative in prosa, di scrittori e romanzieri, a testimonianza di quanto questa problematica coinvolga e investa non solo il momento della riflessione a posteriori sul fatto letterario, bensì anche quello della produzione.

Il nodo critico del legame fra allegoria e romanzo, nella sua imprescindibilità, viene affrontato anche da Jorge Luis Borges, dando il titolo a un breve ma denso intervento del 1949, *Dalle allegorie ai romanzi*, contenuto nel volume *Altre inquisizioni*. La frase con cui si apre il saggio di Borges costituisce una delle più ferme condanne dell'allegoria, ponendosi in linea con il veto crociano e con il predominio del simbolo di ascendenza goethiana: «per tutti noi, l'allegoria è un errore estetico», afferma lo scrittore, servendosi, qui e anche più avanti nel corso dell'intervento, persino di un pronome collettivo:

Croce rifiuta l'arte allegorica, Chesterton la difende; ritengo che la ragione stia dalla parte del primo, ma mi piacerebbe sapere come abbia potuto godere di tanto favore *una forma che ci appare ingiustificabile*³⁸.

Emergono già in questa proposizione d'apertura i due poli opposti attorno a i quali si articola il discorso di Borges: da un lato si situa il giudizio fortemente negativo elaborato da Croce e dall'idealismo romantico, dall'altro, invece, la posizione di segno contrario, rappresentata in questo caso da Chesterton. La scelta estetica fra simbolo e allegoria si mostra qui strettamente congiunta e intrecciata al nodo del rapporto fra reale e linguaggio:

Per difendere il genere allegorico, Chesterton comincia col negare che il linguaggio esaurisca l'espressione della realtà: «L'uomo sa che vi sono nell'anima tinte più sconcertanti, più innumerevoli e più indecise dei colori di una foresta autunnale ... Crede, tuttavia, che quelle tinte, in tutte le loro fusioni e trasformazioni, possano essere rappresentate con precisione per mezzo di un meccanismo arbitrario di grugniti e di

³⁸ J. L. Borges, *Dalle allegorie ai romanzi*, in *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 153; il corsivo è mio.

strida. [...]». Dichiarato insufficiente il linguaggio, c'è posto per altri; l'allegoria può essere uno di essi, come l'architettura o la musica³⁹.

Borges non può esimersi dal riconoscere che «un tempo l'allegoria parve affascinante», mentre «ora è insopportabile», e imputa tale disparità di sorti di un medesimo procedimento figurale ai mutamenti dei gusti e delle inclinazioni estetiche proprie delle diverse epoche storiche. L'autore ripercorre dunque il dibattito filosofico tra realismo e nominalismo e l'avvicinarsi di queste due tesi divergenti, corrispondenti ad altrettanto antitetici modi d'intendere la realtà. Secondo il ragionamento tracciato da Borges, il graduale passaggio dal realismo al nominalismo si accompagnerebbe a quello, parallelo, dall'allegoria alla 'forma romanzo'; l'autore giunge anche a suggerire una «data ideale» di quest'evoluzione e progressiva sostituzione che coinvolge tanto l'interpretazione della realtà quanto gli strumenti della sua rappresentazione:

Il nominalismo, un tempo novità di pochi, oggi abbraccia tutti gli uomini; la sua vittoria è tanto vasta e fondamentale che il suo nome è inutile [...]. Cerchiamo di capire, tuttavia, che per gli uomini del Medioevo reali non erano gli uomini ma l'umanità, non gli individui ma la specie, non le specie ma Dio. Da tali concetti ha mosso, a parer mio, la letteratura allegorica. [...] Il passaggio da allegoria a romanzo, da specie a individui, da realismo a nominalismo, richiese alcuni secoli, ma ardisco suggerire una data ideale. Quel giorno del 1382 in cui Geoffrey Chaucer, che forse non si credeva nominalista, volle tradurre in inglese il verso di Boccaccio «E con gli occulti ferri i tradimenti», e lo trascrisse in questo modo: «*The smile with the knyf under the cloke*»⁴⁰.

Da questo significativo passaggio testuale si evince chiaramente come Borges contrapponga la nozione di «specie» a quella di «individui», ascrivendo la prima all'ambito della rappresentazione allegorica, e la seconda al genere del romanzo. L'allegoria, nella sua visione, risulta dunque coincidere con il meccanismo della personificazione, limitandosi a una rappresentazione astratta e generalizzante del reale: risiede in questo, probabilmente, il giudizio negativo pronunciato dallo scrittore argentino, così come la mutua esclusione della sfera allegorica e di quella romanzesca da lui rivendicata. Nelle righe conclusive del suo discorso, tuttavia, Borges è costretto ad ammettere, sorprendentemente, la compresenza di

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Ivi, p. 155.

I. I termini del problema

una forma nell'altra; nel finale dello scritto, la sua iniziale «posizione di condanna si stempera» così «in un compatibile chiasma»⁴¹:

Questa [= l'allegoria] è favola di astrazioni, come il romanzo lo è di individui. Le astrazioni vi sono personificate; per questo, *in ogni allegoria c'è qualcosa di romanzesco*. Gli individui che i romanzieri propongono aspirano ad essere generici [...]; *nei romanzi c'è un elemento allegorico*⁴².

Contrasta invece con una visione che tende a ridurre l'allegoria a un mero processo di personificazione la visione offerta, in tempi a noi più vicini, da José Saramago. Lo scrittore portoghese ha dedicato all'allegoria numerosi momenti di riflessione, testimoniando in tal modo la centralità che tale strumento riveste all'interno della sua produzione letteraria: esso ritorna ed emerge in maniera costante, infatti, nella ricca serie di interviste rilasciate da Saramago – tra cui si segnalano in particolare quella condotta da Michele Infante per la rivista «Origine»⁴³ e da Francesca Borrelli (inserita all'interno del volume *Biografi del possibile*⁴⁴) –, nel dialogo *Nomi* con Massimo Rizzante⁴⁵, fino a costituire l'argomento chiave del già menzionato intervento *Dall'allegoria come genere all'allegoria come necessità*, tenuto durante il Convegno romano del 2003. Nel rispondere alla domanda, posta da Michele Infante, sulla centralità dell'allegoria come «strumento e tecnica narrativa» all'interno della sua produzione, Saramago non avrà dubbi nel riaffermare con decisione l'importanza di tale mezzo espressivo all'interno della propria opera in prosa, appellandosi al magistero kafkiano ed estendendo le proprie considerazioni su un piano altamente generale e collettivo:

L'allegoria è il mezzo con cui il romanzo si innalza oltre il senso letterale per cogliere i grandi temi della vita e dell'esistenza. Tutti dobbiamo qualcosa a Kafka che ci ha insegnato a leggere oltre la pura realtà, indicandoci quasi una direzione⁴⁶.

⁴¹ F. Muzzioli, *Letteratura come produzione. Teoria e analisi del testo*, cit., p. 152.

⁴² J. L. Borges, *Dalle allegorie ai romanzi*, cit., p. 156.

⁴³ M. Infante, *Conversazione con il Premio Nobel José Saramago*, «Origine», n. 2, maggio/giugno 2003.

⁴⁴ F. Borrelli, *Quel che mi interessa sta nella profondità della superficie. Un'intervista con José Saramago*, in Ead., *Biografi del possibile*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

⁴⁵ M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago*, «Zibaldoni e altre meraviglie», Anno IX, Quarta Serie, 2011, consultabile online all'indirizzo <https://www.zibaldoni.it/2010/12/27/saramago/>, pubblicato il 27/12/2010 [ultima consultazione 09/07/2020].

⁴⁶ M. Infante, *Conversazione con il Premio Nobel José Saramago*, cit., p. 43.

Anche in numerose altre occasioni, Saramago sottolineerà il valore aggiunto che l'allegoria è in grado di conferire ai suoi testi: «sono convinto che se io raccontassi le mie storie in modo meno allegorico avrebbero meno impatto, sarebbero meno efficaci», afferma il narratore portando, fra tutti, l'esempio di *Cecità*, libro che è stato in grado di raggiungere «lettori di tutte le età e classi sociali» in gran parte grazie all'universalità del suo «messaggio allegorico»⁴⁷. Saramago propone persino un'ideale divisione della sua produzione creativa in due distinte e successive fasi, tra le quali a far da discriminare risulta essere proprio l'approfondimento di una scrittura di tipo allegorica; si legga la suggestiva analogia con cui l'autore descrive il passaggio di questa «frontiera», che oppone le sue prime opere, fino alla svolta rappresentata dalla pubblicazione di *Cecità*, al secondo momento della sua produzione:

Ne ho preso coscienza quando ho cominciato a scrivere *Cecità*. Fino a *Il vangelo secondo Gesù Cristo* ero intento a descrivere una statua, cioè la superficie della pietra. Da *Cecità* mi sono reso conto che cominciavo a penetrare all'interno della pietra. Credo di aver effettivamente attraversato una frontiera. Temo che le mie storie stiano diventando sempre più aride, essenziali, e al contempo è come se lo desiderassi⁴⁸.

Il rilievo attribuito al sovrasenso allegorico, che nell'ottica dello scrittore rappresenta un elemento centrale nell'ideazione e nella costruzione stessa del testo in prosa, si spiega in ragione di una concezione dell'allegoria che, come si diceva, non si appiattisce e riduce alla sua veste più tradizionale e convenzionale, in cui il significato secondo risulta di fatto univoco e fin troppo noto ai lettori; al classico e vieto meccanismo dell'identificazione tra un'idea astratta e un allegorizzante sensibile e stereotipato, Saramago suggerisce di sostituire, piuttosto, un'allegoria di tipo 'situazionale':

Io sostituirei la semplice allegoria con l'allegoria di situazione. Invece di usare l'idea della bilancia per indicare la giustizia, o del polipo per il tradimento, scelgo un'allegoria basta su di una serie di elementi che sono il riflesso della realtà, come ho cercato di fare con la Caverna, che non è altro che un supermercato, ma allo stesso tempo anche allegoria di una situazione filosofica molto complessa. L'allegoria di

⁴⁷ Intervista condotta da Alessandro Bertrande, «Pulp», 23 maggio 2017, e consultabile online all'indirizzo <https://www.typee.it/posts/intervista-a-jose-saramago-di-alessandro-bertante> [ultima consultazione 06/07/2020].

⁴⁸ M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago*, «Zibaldoni e altre meraviglie», cit.

I. I termini del problema

situazione non vuole mascherare la realtà anzi il contrario, sottolinearla e renderla ancora più manifesta, chiara⁴⁹.

Sulla definizione di un' 'allegoria di situazione' e sulle sue implicazioni si tornerà a riflettere nel capitolo dedicato alle diverse e molteplici tipologie o modalità di allegorismo narrativo che è possibile individuare sulla base del sempre vario rapporto che viene ad instaurarsi fra tale procedimento e l'opera in prosa. Merita qui dedicare ulteriore spazio, invece, alla concezione del genere 'romanzo' elaborata da Saramago, per osservare come essa possa conciliarsi con una presenza così centrale e sistematica dell'intento allegorico. Come ha avuto occasione di dichiarare in vari contesti, lo scrittore ritiene che il genere del romanzo necessiti, nella società attuale, di un profondo rinnovamento: il romanzo è diventato infatti «più critico, ha perso la sua natura descrittiva e si è concentrato sulla sua capacità e valenza riflessiva»⁵⁰. Per tale motivo, Saramago postula una sempre «maggior vicinanza tra il romanzo ed il saggio», arrivando a definirsi un 'saggista mancato' e affermando di scrivere non dei romanzi nel senso convenzionale del termine, quanto semmai «dei saggi con alcuni personaggi» che traggono ispirazione dall'imprescindibile modello di Montaigne. Riflettendo sullo statuto dei due generi, lo scrittore giunge dunque ad avanzarne una parziale sovrapposizione:

Direi che il territorio del saggio si sovrappone da una parte a quello della filosofia e dall'altra a quello del romanzo, per cui la riflessione appartiene al saggio, e non solo per una disposizione topografica. Come romanziere – quel che in fondo sono – mi piace pensare che il romanzo e il saggio, benché diversi per metodi e procedimenti, percorrono, nel loro continuo interrogare l'uomo, la stessa via prospettica, cioè quella di una minuziosa rimozione degli ostacoli, dei muri, delle corazze, degli schermi, alla ricerca di una chiave, anche se non si è mai sicuri di trovare la porta che quella chiave è in grado di aprire⁵¹.

All'interno di un simile processo di ripensamento del genere stesso, talvolta diviene persino necessario che il romanzo si apra «alla sua negazione», sino ad ammettere l'inserimento, in una scrittura in prosa, dei moduli e dei ritmi della poesia; Saramago

⁴⁹ M. Infante, *Conversazione con il Premio Nobel José Saramago*, cit., p. 42.

⁵⁰ M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago*, «Zibaldoni e altre meraviglie», cit.

⁵¹ *Ibidem*.

concepisce dunque la forma romanzesca non come un genere dai contorni rigidamente stabiliti, quanto piuttosto come uno spazio aperto e problematico⁵².

Questi primi rilievi che sono stati, se pur brevemente, ripercorsi e commentati, costituiscono un quadro di riferimento iniziale da cui far partire ed entro cui collocare un'approfondita riflessione sulle varie e complesse dinamiche del rapporto che viene a crearsi fra allegoria e narrazione, esaminando le differenti modalità in cui questi due ambiti possono entrare reciprocamente in contatto. Attraversando contributi tra loro anche fortemente eterogenei, è tuttavia possibile osservare l'emergere di una riflessione sulla problematicità della forma narrativa e dello statuto del genere romanzesco; infatti, si delinea in molti casi una teoria della narrazione che mette in discussione i suoi stessi fondamenti, cercando nuove categorie critiche e nuove definizioni per comprendere pienamente i tratti di opere in prosa non riconducibili all'interno dei canoni stabiliti. È solo parallelamente e all'interno di una simile apertura di prospettive critiche sulla forma narrativa che può adeguatamente situarsi una riflessione sull'allegoria prosastica, come si mostrerà in modo maggiormente dettagliato nel corso delle prossime pagine.

⁵² M. Infante, *Conversazione con il Premio Nobel Josè Saramago*, cit., p. 43: «Il romanzo a poco a poco tende ad aprirsi alla scienza, alla tecnologia, al dramma, alla poesia. Non è più un genere letterario definito, ma uno spazio dove far confluire la *summa* dell'esperienza umana e la conoscenza: è come un oceano verso cui confluiscano diversi fiumi».

II. Sull'allegoria come forma narrativa

Le molteplici considerazioni portate avanti nel corso del precedente capitolo hanno concorso a delineare i contorni dell'istanza relativa ai rapporti tra allegoria e narrazione, chiarendo le ragioni del suo interesse, a livello teorico e nel vivo della pratica testuale. Tra esse, assume un particolare rilievo la proposta sottesa al citato brano tratto da *The modernist paper* di Fredric Jameson; la chiave di lettura e l'approccio metodologico suggeriti in questa e altre occasioni dal critico americano, infatti, consentono e anzi stimolano una più ampia riflessione sull'allegoria come 'forma narrativa' e come 'meccanismo diegetico', che si cercherà di portare avanti in queste pagine e che troverà successivamente applicazione nella sezione di analisi dei testi.

Si è visto poco sopra come Jameson si faccia portavoce di un'ipotesi critica orientata sulla base del principio cardine dell'«ideologia della forma», assumendo come dato ormai sempre più largamente diffuso e condiviso («widely accepted», si legge nell'originale inglese qui parafrasato) la possibilità che un «messaggio ideologico sia veicolato dalla forma di un'opera» letteraria, piuttosto che esclusivamente dal suo contenuto («the possibility of

an ideological message vehiculated by the form of a work rather than by its content»¹). Da una simile impostazione discende un nuovo grado di riflessività e autoconsapevolezza del prodotto artistico, che si piega su sé stesso, volgendosi a considerare la propria fattura: «an artwork which, only too aware of the ideological and signifying properties of form as such, draws them into itself and internalizes and repotentiates them in the form of what I am calling *allegory*»². L'allegoria viene dunque a innestarsi all'interno di tali coordinate teoriche, in una congiunzione che apre a innovative e interessanti considerazioni sulle sue possibili modalità di realizzazione; a condizione, tuttavia, di esser intesa non più e non tanto come mero meccanismo di personificazione o come elemento capace di agire unicamente sul piano tematico, quanto piuttosto come aspetto 'strutturale' e 'strutturante' dell'opera artistica. Il passo jamesoniano – in questo caso specificamente rivolto al *Doktor Faustus* di Thomas Mann – invita infatti a identificare il principio costruttivistico dell'allegoria con i molteplici livelli che, stratificandosi l'uno sull'altro in una sorprendente apertura di senso, vanno a costituire l'organismo dell'opera letteraria.

L'ottica che permea quest'interpretazione, come si è già avuto modo di notare, attua un significativo slittamento dal livello del contenuto a quello dell'espressione, portando conseguentemente a considerare e valutare con debita attenzione la presenza del meccanismo allegorico nelle specifiche strategie messe in atto dall'autore nel momento in cui dispone e *orienta* l'insieme testuale. Oltre che nelle vesti dei personaggi del romanzo e nei sovrasensi della vicenda narrata, pertanto, l'allegoria può dispiegare le proprie potenzialità e le proprie finalità come 'principio strutturante' del testo in prosa, motivando sia la macro-forma assunta dall'opera letteraria, compreso il suo posizionamento all'interno del sistema dei generi letterari, sia il piano delle scelte inerenti alla diegesi³; di qui l'importanza d'indagare in maniera maggiormente approfondita quest'ambito di applicazione, soffermandoci, in queste pagine, sull'intenzionalità allegorica che sottende e guida il testo nell'insieme dei suoi aspetti formali e strutturali, nonché sulla complementare e necessaria rivalutazione della stessa nozione di 'forma'.

Alle osservazioni jamesoniane sulle proprietà significanti della forma del testo possono essere accostate altre rilevanti considerazioni, in parte già emerse, se pur in maniera

¹ F. Jameson, *The Modernist Papers*, cit., p. 114.

² *Ibidem*; il corsivo è mio.

³ Ciò ha indotto, non a caso, a parlare del «principio costruttivo dell'allegoria come struttura letteraria»; si veda, al riguardo, il saggio dedicato da T. Perusko all'allegorismo nei racconti di Buzzati (T. Perusko, *La presenza e le forme dell'allegorismo nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, «Studia romanica et anglica Zagrabiensa», XLI, n. 57-68, 1996).

II. Sull'allegoria come forma narrativa

trasversale, nel corso del presente lavoro, al fine di delineare un discorso organico su una rinnovata concezione e impostazione dei rapporti sussistenti tra i due piani, reciprocamente interagenti, del contenuto e dell'espressione. Un apporto particolarmente significativo è senza dubbio rappresentato dalle riflessioni contenute nella *Teoria estetica* di Adorno, al cui interno il concetto di 'forma' riveste un ruolo di assoluta centralità. Come si è debitamente avuto modo di osservare nel paragrafo dedicato al ruolo giocato dall'allegoria nella neoavanguardia italiana, l'analisi di Adorno promuove una sottile e originale rivalutazione della dialettica tra autonomia ed eteronomia dell'opera d'arte, leggendo l'aspetto formale assunto dal testo letterario come «contenuto sedimentato»⁴. Il filosofo francofortese si fa portavoce di una visione che nega qualsiasi trasparenza e innocenza del prodotto artistico: l'opera, secondo Adorno, esprime e anzi interiorizza nella propria fattura la sua presa di posizione nei confronti della realtà esterna⁵. L'azione critica e dissonante nei confronti del presente, la resistenza alla logica della società contemporanea possono realizzarsi esclusivamente attraverso il tramite della 'forma', che sola garantisce all'opera la necessaria distanza dal mondo empirico⁶. Il sottile equilibrio tra empiria e armonia, che non perviene mai a un momento di sintesi, costituisce l'impalcatura fondamentale del pensiero di Adorno, entro cui va a collocarsi un'idea dell'opera artistica come significazione necessariamente indiretta, mediata – e, potremmo aggiungere, allegorica. È nell'immanenza della forma che si traduce l'atteggiamento dell'arte nei confronti dell'esistente:

In quanto l'opera d'arte non ha mai immediatamente a oggetto la realtà, non dice mai, come invece di solito la conoscenza [...]. La sua logicità non è quella di un giudizio predicativo bensì della coerenza immanente: solo passando attraverso questa [...] l'opera prende posizione. [...] L'opera d'arte non enuncia giudizi; diventa giudizio nel suo complesso⁷.

⁴ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 70; si rimanda, al riguardo, alle pagine 79-81 di questa tesi.

⁵ Ivi, p. 73: «Anche l'opera d'arte più sublime assume una posizione determinata nei confronti della realtà empirica uscendo dalla sua signoria, non una volta per tutte, ma sempre di nuovo concretamente, in polemica inconsapevole contro il modo in cui tale signoria si pone rispetto al momento storico»; e altrove si legge, parimenti: «L'arte prende posizione nei confronti dell'empiria proprio attraverso la distanza da quella» (ivi, p. 80).

⁶ Si veda, al riguardo, l'acuta analisi condotta da Alessandro Alfieri, *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*, «Dialegethai. Rivista telematica di filosofia», anno 10, 2008 [disponibile online, inserito il 5 dicembre 2008]; dello stesso autore è la monografia *Necessità e fallimento della forma: saggio su Adorno e l'arte contemporanea*, Milano, Mimesis, 2015.

⁷ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p. 75.

Ancora più pertinenti al fine di una riflessione sull'evolversi del concetto di 'forma' e sulla sua apertura al meccanismo allegorico risultano, inoltre, alcuni importanti interventi scritti da Umberto Eco tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, confluiti in parte nel fondamentale volume *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, e in parte nella meno nota silloge *La definizione dell'arte*⁸. In quest'ultima sede, infatti, s'incontra una sezione esplicitamente dedicata a indagare *Il concetto di forma nelle poetiche contemporanee*, ospitante a sua volta una serie di interventi che spaziano con grande libertà e disinvoltura fra diverse discipline artistiche – dalla musica postweberniana, alle arti visive, al cinema. Tra essi è possibile ritrovare una comunicazione tenuta da Umberto Eco nel 1958 a Venezia, in occasione del XII Congresso Internazionale di Filosofia, qui pubblicata con il titolo *Il problema dell'opera aperta*, che costituisce il punto di partenza dei saggi che, poco dopo, andranno a formare il volume del 1962. Anticipando già molti degli assunti basilari di *Opera aperta*, l'analisi presentata da Eco era infatti volta ad «additare alcuni fenomeni d'arte» che appaiono «singolarmente difformi dalla tradizionale nozione di “opera d'arte” valida nel mondo occidentale contemporaneo», e che sono anzi «tali da prospettare un nuovo modo di intendere il rapporto con l'opera e la sua fruizione da parte di un pubblico»⁹. Eco intende riflettere specificamente sugli «intenti» che hanno portato al crescente affermarsi di una nuova tipologia d'opera arte, soffermandosi di conseguenza a considerare la necessità di nuove categorie estetiche, in grado di sostituirsi «a quelle attualmente in uso», ormai avvertite come inadeguate per descrivere e riflettere quei «mutamenti della sensibilità estetica, o addirittura della sensibilità culturale in genere»¹⁰ che si accompagnano a simili rivolgimenti in campo artistico. Il discorso del critico affronta l'evolversi della «nozione di “opera d'arte”» basandosi sulla dicotomia tra «chiusura», o «compiutezza», e «apertura» del prodotto artistico e dei suoi rapporti con il pubblico di lettori, come traspare chiaramente dal seguente passaggio testuale:

⁸ La prima edizione de *La definizione dell'arte* risale al 1968, per la casa editrice Mursia (Milano); la prima edizione di *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, com'è noto, è datata invece al 1962, per Bompiani, alla quale farà seguito una seconda edizione, che presenta, rispetto alla precedente, alcune non indifferenti varianti, di cui l'autore dà ampiamente conto nella *Introduzione alla II edizione* – e tra cui vanno ricordate, almeno, l'esclusione del saggio sulla poetica joyciana e l'inclusione, per contro, dello scritto *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, su cui ci soffermerà più avanti. In queste pagine si cita sempre dalla decima edizione (Milano, Bompiani, marzo 2016).

⁹ U. Eco, *Il problema dell'opera aperta*, in Id., *La definizione dell'arte*, cit., p. 163.

¹⁰ *Ibidem*.

II. Sull'allegoria come forma narrativa

Nella nozione di «opera d'arte» sono impliciti due aspetti: a) l'autore pone capo ad un oggetto compiuto e definito, secondo una intenzione ben precisa, nell'aspirazione ad una fruizione che lo reinterpreti così come l'autore lo ha pensato e voluto; b) tuttavia l'oggetto viene fruito da una pluralità di fruitori ciascuno dei quali porterà nell'atto di fruizione le proprie caratteristiche psicologiche e fisiologiche, la propria formazione ambientale e culturale [...]. L'autore di solito non ignora questa situazionalità di ogni fruizione, ma produce l'opera come «apertura» a queste possibilità, apertura che tuttavia orienti le possibilità medesime, nel senso di provarle come risposte differenti ma consone ad uno stimolo in sé definito. Il salvare questa dialettica di «definitezza» e «apertura» ci pare essenziale ad una nozione di arte come fatto comunicativo e dialogo interpersonale¹¹.

Nella salvaguardia della continua tensione e complementarità di questi due poli opposti, Eco osserva tuttavia come «nelle antiche concezioni dell'arte» l'accento fosse «implicitamente posto sul polo della “definitezza” dell'opera»; «lo sviluppo della sensibilità contemporanea», per contro, ha progressivamente «accentuato l'aspirazione ad un tipo di opera d'arte che, sempre più conscia della prospettività delle “letture”, si pone come stimolo ad una libera interpretazione orientata solo nei tratti essenziali»¹². A tal proposito è importante sottolineare come l'argomentazione del critico non inclini verso una completa e indiscriminata libertà dell'atto di fruizione e interpretazione del testo artistico; come si evince dai passi qui riportati e da molti altri brani di *Opera aperta*, le molteplici letture che si rendono possibili sono pur sempre «orientate» da alcune ineludibili proprietà che l'autore ha posto nella sua opera. Il complesso equilibrio tra l'elemento dell'«opera», che, pur nell'esito più imprevedibile, mantiene pur sempre una propria specifica fisionomia, e quello dell'«apertura» e «dinamicità»¹³, non viene meno neppure nel caso di quelle che Eco definisce altrove come «opere in movimento». Con tale sottocategoria il critico individua, nel più vasto ambito delle «opere aperte», una serie di prodotti artistici – appartenenti ai più diversi campi, dalla narrativa alle composizioni musicali di Henri Pousseur, ai *mobiles* di Calder fino allo straordinario esempio di «architettura in movimento» rappresentato dalla Facoltà

¹¹ Ivi, pp. 163-164.

¹² Ivi, p. 164.

¹³ «Nella dialettica tra *opera e apertura*», afferma Eco, «la persistenza dell'opera è garanzia delle possibilità comunicative e insieme delle possibilità di fruizione estetica. I due valori si implicano e sono intimamente connessi [...]. L'apertura, dal canto proprio, è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi, perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria della possibilità» (U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., p. 184).

di Architettura dell'Università di Caracas – i quali, per essere portate a compimento, necessitano dell'intervento attivo del fruitore; la loro caratteristica distintiva, dunque, è quella di poter «assumere diverse imprevedute strutture fisicamente inattuata»:

Il fatto singolare che ha suggerito la presente comunicazione è dato [...] dalla apparizione, in questi ultimi tempi, ed in settori differenti, di opere la cui «indefinitezza», la cui apertura il fruitore può realizzare sotto l'aspetto produttivo. Si tratta cioè di opere che si presentano al fruitore *non completamente prodotte o ultimate*, per cui la fruizione consiste nel completamento produttivo dell'opera; completamento produttivo in cui si esaurisce l'atto stesso dell'interpretazione¹⁴.

L'«opera in movimento» si configura dunque come «possibilità di una molteplicità di interventi personali», affidando la propria realizzazione all'azione dell'interprete; tuttavia, pur nella sua massima «apertura» verso il fruitore, essa non precipita nel dominio della mera casualità e assenza di direzione, grazie «all'orientamento di base» indicato e fornito dall'autore. Si legga, come ulteriore conferma, anche il seguente passaggio, particolarmente chiarificatore:

L'opera in movimento [...] non è invito amorfo all'intervento indiscriminato: è l'invito non necessario né univoco all'intervento orientato, ad inserirci liberamente in un mondo che tuttavia è sempre quello voluto dall'autore¹⁵.

Eco pone l'accento, inoltre, sull'interessante mutamento di paradigma per cui l'opera d'arte cessa di presentarsi e di essere intesa come «forma definita una volta per tutte», per configurarsi, piuttosto, come «campo di formatività» o come «campo di possibilità interpretative»¹⁶. Traspare con chiarezza, in simili formulazioni, il considerevole influsso esercitato dall'*Estetica* di Luigi Pareyson, per altro esplicitamente richiamata dall'autore in più punti dei propri saggi, soprattutto per quanto riguarda i concetti cardine di «formatività», o «modo di formare», e di «atto interpretativo». Il «radicale evolversi della sensibilità estetica» osservato da Eco si accompagna, inoltre, a un progressivo slittamento da un codice univoco a un codice plurivoco; un passaggio significativo, che è possibile riscontrare, non a

¹⁴ U. Eco, *La definizione dell'arte*, cit., p. 167.

¹⁵ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., p. 58.

¹⁶ «Alla definitezza di un "oggetto"», si legge in *Opera aperta*, «viene sostituita la più ampia definitezza di un "campo" di possibilità interpretative» (ivi, p. 60).

II. Sull'allegoria come forma narrativa

caso, anche nel campo della logica e delle scienze, e che induce quindi a vedere nella «tendenza alla possibilità»¹⁷ una cifra propria della cultura contemporanea nel suo insieme. La plurivalenza dei significati testuali e la natura problematicamente ambigua che contraddistinguono le poetiche contemporanee riflettono, dunque, la «circolazione culturale» di nozioni che hanno posto in crisi le categorie di causalità e di univocità, così come i tradizionali modi di concepire le coordinate spazio-temporali. Eco ha proposto, al riguardo, l'interessante definizione dell'«opera aperta» come «metafora epistemologica»:

Si tratta di strutture che appaiono come *metafore epistemologiche*, risoluzioni strutturali di una diffusa coscienza teoretica (non di una teoria determinata, ma di una persuasione culturale assimilata): rappresentano la ripercussione, nell'attività formativa, di determinate acquisizioni delle metodologie scientifiche contemporanee, la riconferma, nell'arte, di quelle categorie di indeterminazione [...] che regolano l'interpretazione dei fatti naturali¹⁸.

Il prodotto artistico diviene, in tal senso, la «metaforizzazione strutturale di una certa visione delle cose»¹⁹, non tanto per un tentativo di ricreare, «nelle forme dell'arte», gli «equivalenti dei nuovi concetti» emersi nel campo delle scienze, quanto per la capacità dell'opera di «suggerire, a lato di un nuovo atteggiamento metodologico di fronte a una probabile struttura delle cose, una immagine possibile di questo mondo nuovo»²⁰. Si comprende e apprezza in tal modo, prosegue Eco, «la funzione di un'arte aperta quale metafora epistemologica»:

In un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di un'immagine unitaria e definitiva, essa suggerisce un modo di vedere ciò in cui si vive, e vedendolo accettarlo [...]. Un'opera aperta affronta appieno il compito di darci un'immagine della discontinuità: non la racconta, la è²¹.

¹⁷ Ivi, p. 80.

¹⁸ Ivi, p. 159.

¹⁹ Ivi, p. 160.

²⁰ Ivi, p. 163. Il riflettersi nelle forme artistiche delle nuove esigenze e metodologie culturali, afferma altrove Eco, si rende possibile in virtù di quelle che è possibile definire come delle «analogie di struttura» e non attraverso dei «paralleli rigorosi» (ivi, p. 56).

²¹ Ivi, pp. 163-164.

Da queste ultime osservazioni emerge uno degli assunti fondamentali del discorso teorico di *Opera aperta*, la cui importanza è parimenti centrale all'interno della presente analisi, e che concerne la visione della forma artistica come espressione privilegiata dell'impegno nei confronti della realtà. Eco esplicita in maniera compiuta questo principio nel saggio apparso sul numero 5 del «Menabò» e poi ricompreso nella seconda edizione di *Opera aperta*, intitolato, con una chiarezza quasi didascalica, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*²². Partendo dal presupposto per cui «non si può giudicare o descrivere una situazione nei termini di un linguaggio che non sia espresso da questa situazione, perché il linguaggio rispecchia una serie di rapporti e pone un sistema di implicazioni successive»²³, Eco estende al piano delle «strutture formative» dell'opera il compito di parlare del mondo circostante:

L'arte parla, attraverso il suo modo di strutturarsi, dell'uomo di oggi. Ma affermando questo si afferma un principio estetico dal quale non ci si dovrà più discostare – se si vorrà proseguire lungo questa linea di indagine: il primo tipo di discorso che l'arte fa, lo fa attraverso il *modo di formare*: la prima affermazione che l'arte fa sul mondo e sull'uomo, quella che può fare di diritto e la sola che abbia un vero significato, la fa attecchendo in un certo modo le proprie forme²⁴.

La prospettiva attraverso cui l'opera si pone nei confronti della realtà storica e il giudizio che formula su di essa tendono dunque a *risolversi* nella veste formale, nel modo in cui si dispongono e articolano le strutture testuali: «l'arte», si legge poco oltre, «conosce il mondo attraverso le proprie strutture formative», che dunque «non sono il suo momento formalistico» ma piuttosto «il suo vero momento di contenuto»²⁵.

Il discorso svolto da Eco mostra la sua validità anche in relazione alle specifiche «strutture narrative» di un'opera letteraria: «l'accettazione di una data struttura narrativa» presuppone, infatti, «l'accettazione di una certa persuasione dell'ordine del mondo» – rispecchiato, argomenta Eco, «dal linguaggio che uso, dai modi in cui lo coordino, dai rapporti temporali che in esso si esprimono»²⁶. Proseguendo nella sua analisi, il critico

²² Il saggio in questione seguì di pochi mesi la prima pubblicazione di *Opera aperta*; come si può leggere nell'*Introduzione alla II edizione*, fu «dunque scritto nello stesso clima di discussione e di ricerca», e ritrova pertanto all'interno del volume «la sua giusta collocazione».

²³ U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., p. 268.

²⁴ Ivi, p. 266.

²⁵ Ivi, p. 270.

²⁶ Ivi, p. 269.

II. Sull'allegoria come forma narrativa

applica tale principio di carattere generale al confronto tra le strutture e le convenzioni della narrativa tradizionale e le nuove forme assunte dalla narrativa contemporanea. Le strutture narrative tradizionali riflettono ed esprimono l'«ordine fittizio» di un universo regolato da logici e univoci rapporti di causa-effetto; Eco esemplifica tale disporsi e articolarsi delle forme del testo attraverso la «struttura “tonale” del romanzo giallo», in cui «esiste un ordine stabilito, una serie di rapporti etici paradigmatici, una potenza, la Legge, che li amministra secondo ragione», turbati dal verificarsi di un evento destabilizzante, «il delitto», il quale avvia «la molla dell'indagine» condotta dal detective, che ha il compito di scoprire il colpevole, ristabilendo nuovamente «le leggi dell'ordine»²⁷. In molte opere narrative contemporanee si assiste, per contro, ad una «messa in crisi dei parametri narrativi» tradizionali; la stessa struttura narrativa «diventa campo di possibilità» e «l'opera si propone come una struttura *aperta*, che riproduce l'ambiguità del nostro essere-nel-mondo»²⁸. Soffermandosi in questo contesto soprattutto sulle opere di Robbe-Grillet e dei *nouveaux romanciers*, Eco sottolinea come, contrariamente a quanto si potrebbe a prima vista dedurre, «questi narratori avvertivano che il loro gioco sulle strutture narrative costituiva l'unica forma che essi avevano a disposizione per parlare del mondo», e che «i problemi che sul piano della psicologia individuale e della biografia possono essere problemi di coscienza, sul piano della letteratura potevano diventare solo problemi di strutture narrative intese come rispecchiamento di una situazione, o campo di rispecchiamenti di varie situazioni a vari livelli»²⁹. La letteratura contemporanea, conclude Eco, pare dunque non poter più analizzare la realtà storica «attraverso la disposizione di un soggetto», ossia «narrando una vicenda di eventi e personaggi in cui si chiariva il contenuto dell'indagine», bensì «attraverso la disposizione di una certa *articolazione* strutturale del soggetto», eleggendo anzi «l'articolazione stessa a soggetto»³⁰.

L'analisi condotta da Eco si mostra dunque particolarmente attenta a considerare i significati indiretti che sono *impliciti* nella scelta di una particolare disposizione narrativa del testo letterario; di conseguenza, nei suoi saggi non è raro incontrare una sottile riflessione sul valore allegorico assunto dalle forme e dalle strutture di un'opera. Trattando sempre della narrativa contemporanea, ad esempio, Eco sottolinea *in primis* come essa sia «orientata

²⁷ Ivi, pp. 273-274. Poco più avanti Eco si riferisce al romanzo giallo come all'espressione più lineare e semplice delle «strutture tradizionali» della narrativa.

²⁸ Ivi, p. 283.

²⁹ Ivi, p. 284.

³⁰ Ivi, p. 288. Solo «su questa via», chiosa l'autore, «la letteratura – come la nuova musica, la pittura, il cinema – può esprimere il disagio di una certa situazione umana».

sempre più verso una dissoluzione dell'intreccio (inteso come posizione di nessi univoci tra quegli eventi che risultano essenziali allo scioglimento finale)», lasciando il posto a «pseudo-vicende» che si reggono su pochi e «inessenziali» eventi: è il caso, argomenta Eco, delle trame delle opere di Robbe-Grillet, o dell'*Ulysses* di Joyce, trame che possono essere comprese in maniera adeguata solo a patto di venire giudicate «secondo un'altra nozione della scelta narrativa», in cui gli eventi «concorrono a prospettare [...] uno svolgimento psicologico, simbolico o allegorico, e comportano un certo implicito discorso sul mondo»³¹. Risiede proprio nella «natura di questo discorso», nella sua «possibilità di essere inteso in modi molteplici e di stimolare soluzioni diverse e complementari», ciò che possiamo definire, insieme a Eco, come «“apertura” di un'opera narrativa»: «nel rifiuto dell'intreccio», infatti, «si attua il riconoscimento del fatto che il mondo è un nodo di possibilità e che l'opera d'arte deve riprodurre questa fisionomia»³².

Le nozioni di simbolo e allegoria, in concomitanza con l'analisi dei valori sottesi alle diverse strategie autoriali, ritornano frequentemente nei diversi saggi composti da Eco tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta – confluiti sia in *Opera aperta* sia in *Una definizione dell'arte* –, a testimonianza di un generale riconoscimento della valenza metaforica delle forme testuali. Mentre sviluppa e definisce la propria proposta teorica sul progressivo affermarsi dell'«opera aperta», l'autore si trova infatti a confrontarsi in più occasioni con i concetti di «simbolismo» e «allegorismo», ponendoli in relazione alla coppia dialettica di «apertura» e «chiusura» del testo artistico; tuttavia, dai passi qui esaminati e riportati sembra trasparire una certa ambiguità terminologica, per cui i confini tra i concetti di simbolo e di allegoria appaiono non sempre nettamente e chiaramente distinti da Eco. La contrapposizione principale che viene sottolineata dal critico è quella tra l'allegorismo classico o medievale, che «poneva per ogni figura un referente ben preciso»³³, e il

³¹ Ivi, pp. 199-200.

³² Ivi, p. 200.

³³ U. Eco, *La definizione dell'arte*, cit., p. 164. Si veda, al riguardo, il seguente e più dettagliato brano tratto da *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit., pp. 37-38: «Nel medioevo si sviluppa una teoria dell'allegorismo che prevede la possibilità di leggere la Sacra Scrittura (e in seguito anche la poesia e le arti figurative) non solo nel suo senso letterale, ma in altri tre sensi, quello allegorico, quello morale e quello anagogico. [...] Un'opera così intesa è indubbiamente un'opera dotata di una certa “apertura”; il lettore del testo sa che ogni frase, ogni figura è aperta su una multiformità di significati che egli deve scoprire [...]. Ma in questo caso “apertura” non significa affatto “indefinitezza” della comunicazione, “infinite” possibilità della forma, libertà della fruizione; si ha soltanto una rosa di esiti fruitivi rigidamente prefissati e condizionati [...]. Il significato delle figure allegoriche e degli emblemi che il medievale incontrerà nelle sue letture è fissato dalle enciclopedie, dai bestiari e dai lapidari dell'epoca [...]». Poco oltre, Eco specifica e chiarisce come i quattro sensi dell'allegorismo medievale non siano «quantitativamente più limitati dei molti

II. Sull'allegoria come forma narrativa

«simbolismo moderno», da lui definito come «simbolismo “aperto”» poiché «vuole essere anzitutto comunicazione dell'indefinito o dell'ambiguo, del polivalente»: «il simbolo della letteratura e della poesia moderna» tende, secondo Eco, «a suggerire un “campo” di risposte emotive e concettuali, lasciando la determinazione del “campo” alla sensibilità del lettore»³⁴. Tuttavia, Eco stesso precisa poco oltre come tali caratteristiche di «apertura» e di polivalenza semantica non siano prerogativa esclusiva delle poetiche «orfico-simboliche» o di quelle che possono essere genericamente definite come poetiche irrazionalistiche; tant'è che il critico chiama in causa, come esempi paradigmatici dell'«appello cosciente all'apertura fruitiva» dell'opera artistica, anche poetiche profondamente diverse, quali quella «razionativa di Bertolt Brecht»³⁵, o quella di James Joyce. In particolare, Eco individua nel *Finnegans Wake* «la massima realizzazione» della poetica dell'«opera aperta» da lui formulata³⁶. Altra «“opera aperta” per eccellenza» è inoltre rappresentata dalla produzione di Kafka, che si discosta e supera i limiti dell'allegorismo medievale, sostituendo a una concezione dell'opera come riflesso di un cosmo gerarchicamente ordinato l'immagine di un universo impossibile da circoscrivere e racchiudere in un significato univoco, cui corrisponde un testo dalle possibilità “inesauribili”. Si veda al riguardo il brano seguente, in cui, tuttavia, Eco

esiti possibili di un'opera “aperta” contemporanea»; il punto fondamentale, che egli cerca di rilevare in queste righe, è il fatto che le opere medievali riflettono «una diversa visione del mondo», formata sull'immagine di un cosmo ordinato e gerarchico.

³⁴ U. Eco, *La definizione dell'arte*, cit., p. 165.

³⁵ «Né si deve pensare che l'invito all'apertura avvenga soltanto sul piano della suggestione indefinita e della sollecitazione emotiva», chiarisce Eco citando per l'appunto il caso di Brecht: «se esaminiamo la poetica teatrale di Bertolt Brecht troviamo una concezione dell'azione drammatica come esposizione problematica di determinate situazioni di tensione; proposte queste situazioni [...] la drammaturgia brechtiana, nelle sue espressioni più rigorose, non elabora soluzioni: sarà lo spettatore a trarre conclusioni critiche da ciò che ha visto. Anche i drammi di Brecht terminano in una situazione di ambiguità [...]: salvo che qui non è più l'ambiguità morbida di un infinito intravisto o di un mistero sofferto nell'angoscia, ma è la stessa concreta ambiguità dell'esistenza sociale come urto di problemi irrisolti [...] l'apertura si fa strumento di pedagogia rivoluzionaria» (U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, cit. pp. 44-45).

³⁶ Si veda il seguente passaggio, in cui il *Finnegans Wake* viene indicato come la prova più alta all'interno di un *corpus* di opere narrative che, nella già menzionata dialettica tra «compiutezza» e «incompiutezza» dell'arte, «definizione» e «chiusura», tendono al massimo grado verso il secondo polo: «Al limite massimo abbiamo invece certe opere letterarie che, per la complessità della loro struttura, per il complesso interrelazionarsi di piani narrativi, valori linguistici, *relais* semantici, richiami fonetici, evocazioni mitiche e rimandi culturali, tendono, nelle intenzioni dell'autore, a vivere di vita propria, rinnovando continuamente i propri significati, offrendosi ad una inesaurita possibilità di lettura, autoproliferando le proprie prospettive ed aspirando infine a costituire un surrogato del mondo. La massima realizzazione di questa poetica l'abbiamo nelle opere di Joyce ed in particolare nel *Finnegans Wake*: qui davvero l'opera può essere assimilata ad un mostruoso cervello elettronico che produce ormai stimoli e risposte in virtù di una serie talmente complessa di collegamenti da rendere impossibile il controllo di tutte le sue possibilità».

associa impropriamente alla produzione kafkiana il termine di «simbolo», al posto di quello di «allegoria»:

Possiamo facilmente pensare all'opera di Kafka come ad un'opera "aperta" per eccellenza: processo, castello, attesa, condanna, malattia, metamorfosi, tortura non sono situazioni da intendersi nel loro significato letterale immediato. Ma, a differenza delle costruzioni allegoriche medievali, qui i sovrasensi non sono dati in modo univoco, non sono garantiti da alcuna enciclopedia, non riposano su nessun ordine del mondo. Le varie interpretazioni, esistenzialistiche, teologiche, cliniche, psicoanalitiche dei simboli kafkiani esauriscono appena in parte le possibilità dell'opera: in effetti l'opera rimane inesauribile ed aperta in quanto "ambigua", poiché ad un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sulla ambiguità³⁷.

La riflessione che alimenta i saggi di Eco attraversati in queste pagine riveste dunque un'importanza primaria nel tentativo di mettere in luce le potenzialità di una significazione mediata dal piano delle strutture narrative, delle scelte e di quegli espedienti stilistici attraverso cui un'opera interiorizza e traduce in *modello* formale le problematiche concrete della realtà esterna. Essa costituisce, pertanto, un contributo fondamentale per comprendere e approfondire, in sede teorica e di analisi testuale, il sovrapporsi di un'intenzionalità allegorica sulle strutture e sulle forme di un'opera narrativa.

Una specifica attenzione alla relazione tra il modo allegorico e la forma del testo emerge, se pur trasversalmente, anche all'interno di altre indagini sulla funzione allegorica, cui si è più volte fatto riferimento nel corso del presente lavoro. È il caso di Marco Rustioni, che in più punti del proprio volume mostra un particolare e non scontato interesse verso quelle modalità di allegorismo meno scoperte e convenzionali, le quali vengono spesso poste in second'ordine o tralasciate dalla critica. Ad esempio, dopo aver ripercorso le caratteristiche fondamentali della presenza e del funzionamento dell'allegoria nell'opera dantesca, sottolineando lo «scarto» che la *Commedia* ha segnato all'interno della letteratura medievale³⁸, Rustioni invita tuttavia a dedicare maggior spazio anche e soprattutto ai «modi in cui l'allegoria funziona come forma che organizza il testo nel suo complesso»:

³⁷ Ivi, pp. 41-42.

³⁸ M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, cit., p. 31; con la *Commedia*, ricorda Rustioni, Dante è riuscito per la prima volta a «combinare l'allegoria ad un processo di *mimesis* realizzato [...] in un nuova poetica del sublime fondata sul *sermo humilis* e sul paradigma offerto dal linguaggio dei Vangeli».

II. Sull'allegoria come forma narrativa

Non è certo mia intenzione negare l'applicabilità al poema dello schema allegorico dei quattro sensi illustrato da Dante stesso, né di respingere le interpretazioni ad esso collegabili. Merita forse soffermarsi, però, sui modi in cui l'allegoria funziona come forma che organizza il testo nel suo complesso. Innanzitutto sarebbe utile approfondire la dimensione retorica dell'opera [...]. In secondo luogo, più attenzione andrebbe rivolta ad ipotesi di lavoro tese a definire la dinamica diegetica del testo. Di un certo interesse sono i tentativi sinora compiuti di assimilare la *Commedia* a forme di racconto che uniscono elementi sacri e profani. In questo senso il poema sarebbe [...] una *historia profana*, fondata sul racconto di imprese umane contenenti valore profetico; o ancora, la sua struttura può presentare qualche affinità col modello del *recit mystique*³⁹.

È in particolare l'intreccio fra allegoria e diegesi a interessare lo studioso, come si evince da ulteriori considerazioni, che più avanti vengono rivolte all'ambito specifico della narrazione in prosa: nel già citato paragrafo *Arabesco e allegorismo narrativo*, conducendo un esame dello schlegeliano *Lucinde*, Rustioni non dedica molto spazio al più evidente e ben noto ricorso all'allegoria realizzato attraverso la psicomachia dell'opera – vale a dire attraverso la messa in scena, in uno dei frammenti iniziali, dello «scontro tra alcune personificazioni che rappresentano l'interiorità del poeta (Modestia, Anima bella) ed i valori mondani (Pubblica Opinione)» –, preferendo notare, piuttosto, come anche la «struttura del romanzo» sia in grado di offrire «qualche spunto di analisi sull'allegoria»:

L'articolazione polimorfa e composita di distinti generi letterari assume la forma di un arabesco [...]. Naturalmente l'arabesco mantiene uno stretto legame con la teoria del simbolo, perché è un costrutto artificioso che mira a rendere cosciente il soggetto delle sue infinite possibilità di realizzazione [...]. E tuttavia, la modalità strutturale sottesa a questo concetto e la sua natura curvilinea e disorganica tradiscono una forma quantomeno originale di allegorismo, ravvisabile nella natura disaggregata e frammentaria della diegesi⁴⁰.

Nella medesima direzione si muovono anche le osservazioni di Francesco Muzzioli, formulate guardando in maniera più specifica all'area della narrativa italiana dagli anni

³⁹ Ivi, pp. 35-36.

⁴⁰ Ivi, p. 67. Rustioni sottolinea inoltre l'appartenenza dell'opera schlegeliana «al genere romanzo, sorto in opposizione ai modelli narrativi epico-didattici del classicismo», rimandando a tal proposito all'importante studio di Lucia Perrone Capano sui «tratti distintivi dell'allegorismo narrativo sperimentato dai Romantici» (*Alle origini dell'allegoria moderna. Testi narrativi di Jean Paul, di Novalis e Goethe*, cit.).

Sessanta in poi. In un intervento dedicato all'opera malerbiana – pubblicato nel 2006 su «L'illuminista», con il titolo di *Le strane allegorie del narratore* – il critico torna a riflettere sulla dialettica esistente tra «forma» e «contenuto», collegandola al nodo dell'allegoria e della sua funzionalità all'interno dei testi narrativi, affermando che:

La funzionalità dell'allegoria si sviluppa in corrispondenza [...] di una narrativa che non si limita a far risaltare il proprio aneddoto (il contenuto) ma rende incisiva la propria fattura (la forma, la deformazione straniante)⁴¹.

Interessanti e pertinenti indicazioni in tal senso si possono ritrovare, inoltre, all'interno del già menzionato volume *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, curato da Filippo Bettini e da Roberto Di Marco. Quest'ultimo, in particolare, inserisce al termine del paragrafo volto a indagare *Lo stato delle cose* nel coevo panorama letterario italiano una *Nota aggiuntiva* dedicata, per l'appunto, alla presenza di *Figura e allegoria nella scrittura espressiva attuale*. Con l'espressione di «scrittura espressiva», Di Marco indica l'ambito delle prove narrative e poetiche della «Terza Ondata dell'Avanguardia» in Italia, le quali si presentano come costante e instancabile «ricerca-lavoro sulla forma-parola» e dunque «come figura di figure»⁴². Il critico e scrittore rimarca con decisione il «carattere figurale» di queste opere: «nel settore che è avanguardia in senso pieno della scrittura espressiva attuale ogni concrezione semantica sia molare che molecolare è sempre figura di qualcos'altro», afferma nel corso di questa breve ma densa annotazione, avvalorando i propri rilievi con il riferimento alle posizioni di Erich Auerbach. A risultare profondamente «figurale», secondo Di Marco, è tuttavia soprattutto «l'intentio espressiva di ogni singolo autore, nel senso che la ricerca-lavoro sulla forma-parola è insieme significativa in sé e “sintomo” di altro (critica dell'esistente, ribellione contro l'esistente, rifiuto dell'esistente eccetera) che nella scrittura specifica trova appunto espressione»⁴³. Il concetto di «figuralità» conduce direttamente a quello di «allegorismo», prosegue Di Marco, osservando come, non a caso, «l'allegoresi risulti il metodo interpretativo principe per l'esegesi della scrittura espressiva attuale», a patto che venga intesa e attuata come esercizio di «allegoresi

⁴¹ F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, «L'illuminista», anno VI, n. 17/18, 2006, p. 125. L'opera malerbiana sarà oggetto di specifico e ulteriore approfondimento nel corso della *Parte terza* del presente lavoro.

⁴² R. Di Marco, *Lo stato delle cose*, in *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, cit., p. 34.

⁴³ *Ibidem*

II. Sull'allegoria come forma narrativa

materialistica attenta alla situazione reale del mondo attuale»⁴⁴. Viene acutamente rilevato, inoltre, come l'uso del simbolo all'interno del testo letterario possa coesistere liberamente «con la *finalizzazione allegorica dell'insieme-testo* e delle singole “figure” che emergono nel corso del processo semiotico cui dà vita il lavoro-ricerca sulla forma-parola»⁴⁵. In conclusione, Di Marco afferma con convinzione che, in molte occasioni, è proprio «l'insieme-testo» a porsi come «figura»⁴⁶: è l'opera nel suo complesso, in quanto esito di una ben precisa intenzionalità che guida e orienta ogni aspetto del suo formarsi, a costituirsi come allegoria, come *messaggio allegorico* in sé stessa.

La linea di ricerca sinora descritta ci conduce, infine, verso un'interessante tipologia di allegorismo, la cosiddetta «allegoria dei modelli», teorizzata da Filippo Bettini sempre all'interno del volume sulla *Terza ondata*. La seconda delle cinque sezioni di cui si compone la *Parte II* della silloge si raccoglie e identifica, per l'appunto, attorno a questa proposta teorica, la quale fa perno sul carattere allusivo e sull'intenzionalità indiretta delle scritture⁴⁷. Unificati sotto l'originale definizione di Bettini, è possibile ritrovare testi eterogenei – si succedono, nello specifico, brani quasi esclusivamente di tipo poetico, composti da Marcello Frixione, Sandro Sprocati, Nadia Cavalera, Guido Caserza, Gabriele Frasca e Lorenzo Durante –, accomunati però tutti dalla natura intimamente allegorica delle soluzioni formali adottate.

Filippo Bettini dedica una *Nota introduttiva* a illustrare il significato e le implicazioni della dicitura che dà il titolo al «secondo percorso» attraverso cui si snoda la parte del volume specificamente dedicata alla presentazione dei testi. Il critico pone anzi tutto in evidenza la duplice interpretazione che può essere formulata riguardo all'espressione «allegoria dei modelli», resa possibile dall'«ambivalenza del suo complemento di specificazione»: a seconda, infatti, «che l'accento batta sulla funzione soggettiva o su quella oggettiva» del sintagma «dei modelli», esso «può voler dire due cose distinte», alludendo nel primo caso al «significato allegorico espresso dai modelli della letteratura passata, opportunamente assunti

⁴⁴ Ivi, p. 35.

⁴⁵ *Ibidem*; il corsivo è mio.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Il volume si apre con una *Prima parte* ospitante un'iniziale e propedeutica introduzione teorica, per poi passare a una *Parte seconda*, ben più corposa, dedicata alla presentazione e al commento dei testi antologizzati. Questi ultimi vengono a loro volta strutturati all'interno di cinque sezioni, che identificano ciascuna un aspetto caratterizzante la produzione della neo-neoavanguardia, opportunamente illustrato in una *Nota introduttiva: il ritorno della funzione-dialetto; l'allegoria dei modelli; scrittura come 'noesi'; micrologie del quotidiano; la semiosi del 'grottesco'*. Concludono la silloge una *Terza parte* volta a illustrare «il contesto» storico-culturale – con interventi di Roberto Di Marco, Paolo Volponi e Gianfranco Pala – e la già ricordata *Postfazione* su *Allegoria e antagonismo* scritta dal collettivo 'Quaderni di critica'.

e rielaborati nel presente», oppure, nel secondo, all'«attività di allegorizzazione che ha per oggetto quegli stessi modelli, investiti, grazie alla loro trasposizione diacronica, di significati diversi da quelli originali»⁴⁸. Se nella prima accezione, dunque, sono «i modelli» ad allegorizzare «la realtà o parti di essa», nella seconda sono viceversa essi «ad essere allegorizzati dal linguaggio, a diventare, in senso pieno, referenti allegorici»⁴⁹. Le due letture, come si può facilmente dedurre e come chiarisce anche lo studioso, sono ben lontane dall'escludersi l'un l'altra; al contrario, esse «si integrano perfettamente in una sintesi più ricca, dialetticamente organizzata»:

Per significare veramente “altro”, la materia del prelievo presuppone la condizione essenziale di un'eguale intenzionalità iponeica da parte della scrittura che la sceglie e che la forgia; richiede un trattamento discriminante, che non la riduca a un documento passivamente allegorico del reale [...], ma ne faccia un'espressione mirata e consapevole del suo statuto e del suo impiego, un'entità capace di pregiudicare i termini della sua decodificazione, agendo, a monte, in via simultanea, come soggetto e oggetto del processo di significazione allegorica. [...] L'enunciazione letteraria del titolo – “l'allegoria dei modelli” – va letta contemporaneamente come “l'allegoria prodotta dai modelli” e come “l'allegoria che produce modelli”: una sorta di allegoria di secondo grado, che pone sé stessa nel momento in cui pone il suo referente esterno⁵⁰.

Le caratteristiche qui richiamate del processo di allegorizzazione – vale a dire il «trattamento discriminante» della materia e la consapevolezza dell'atto citazionale – concorrono a tracciare «un'insormontabile linea di separazione» tra una simile poetica e quella «del postmoderno», con la sua «pratica apparentemente allegorica di riuso e contaminazione dei “classici”»⁵¹. La tendenza individuata da Bettini come «allegoria dei modelli», infatti, attua un «ritorno strumentale a schemi, autori, momenti e istituzioni della letteratura trascorsa», senza apparire mai come scelta gratuita e causale, ma rispondendo, al contrario, «all'urgenza di due finalità» ben individuate dal critico: da un lato, il bisogno «di un riattraversamento analitico-creativo di filoni antitetici della “tradizione” e della “ricerca del nuovo”»; dall'altro, «l'estrazione “attualizzante” dei moduli di espressione e di discorso che possono ridare linfa e vitalità ad un linguaggio letterario che non vuole sottomettersi né

⁴⁸ Ivi, pp. 119-120.

⁴⁹ Ivi, p. 120.

⁵⁰ Ivi, p. 121

⁵¹ *Ibidem*.

II. Sull'allegoria come forma narrativa

agli stereotipi della comunicazione “massmediale” né alla falsa alternativa di una religione del mistico e dell'ineffabile»⁵². La modalità qui circoscritta e teorizzata da Bettini attinge prevalentemente da quei «frangenti “aperti” e “precarì” della storia delle nostre lettere», privilegiando, «rispetto a sequenze di continuità e di assestamento», fasi di transizioni o crisi del sistema cultura egemone⁵³. L'«attività di prelievo e di rielaborazione» allegorica su cui il critico pone la nostra attenzione non agisce limitandosi a un periodo specifico della tradizione letteraria, a «una precisa area di derivazione fontistica e temporale»: al contrario, «gli istituti retorico-espressivi attinti dal passato, valendo non di per sé bensì in funzione di una progressiva resa dei conti con i presupposti della modernità», spaziano liberamente «lungo un arco assai differenziato di periodi e di stili, all'interno del quale sull'esemplarità sincronica del referente epocale si impone nettamente il senso più generale del respiro diacronico dell'operazione compiuta»⁵⁴. In altri termini, a prevalere, rispetto all'origine specifica del modello o delle strutture stilistiche su cui ricade la scelta dell'autore, è piuttosto la direzionalità del processo di risemantizzazione allegorica:

La specificità dei singoli segmenti, pur gravida di implicazioni omologiche con la situazione del presente (e, quindi, assolutamente non casuale e fortemente motivata), passa in subordine nel momento in cui si traduce nella rappresentazione allegorica della condizione della “letterarietà” e delle sue espressioni di ricostruzione parodica e di autocontestazione interna. [...] Agisce in misura determinante la proprietà transitiva di quel procedimento allegorico di cui – come all'inizio dicevamo – l'entità del testo, divisa a metà tra il “prima” e “l'ora”, è insieme soggetto significante e oggetto significato⁵⁵.

La formula coniata da Bettini, come si vede, è dunque ricca di implicazioni, rivelandosi particolarmente utile per descrivere e illuminare alcune specifiche modalità operative e tendenze della ricerca letteraria nell'ambito della cosiddetta ‘terza ondata’ dell'avanguardia

⁵² *Ibidem.*

⁵³ Può trattarsi, specifica Bettini, di quelle fasi della storia letteraria che non prevedono «ancora la promulgazione definitiva di un sistema egemone e autoritario», come nel caso della «lirica trobadorica o la poesia volgare delle origini», o di quei periodi «in cui il processo di stabilizzazione e di riproduzione del sistema stesso mostra di incrinarsi e vacillare, fino ad accusare l'apertura di più o meno vistose falle interne, in cui immediatamente si incunea la coscienza critico-corrosiva della violazione del limite», come avviene ad esempio nell'«antipetrarchismo “burlesco” e “realistico” del Cinquecento» o durante il Barocco (ivi, p. 123).

⁵⁴ Ivi, p. 124.

⁵⁵ Ivi, p. 125.

italiana⁵⁶. Pur riferendosi principalmente al campo delle sperimentazioni poetiche verificatesi tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, tale proposta teorica estende tuttavia la propria validità anche all'ambito della narrativa, rappresentando, ai fini dell'analisi che qui si vuole condurre, un principio critico e interpretativo di sommo interesse, che indirizza la riflessione verso le proprietà significanti e ideologiche delle forme letterarie. Risultano particolarmente chiarificatrici, per comprendere pienamente il senso e l'utilità della nozione avanzata da Bettini, le parole con cui la descrive Francesco Muzzioli:

L'allegoria non è un generico rinvio del senso a un altro senso e così via all'infinito; non a caso si parla di "allegoria dei modelli", cioè di un'allegoria al quadrato (una meta-allegoria) dove al posto delle personificazioni e degli agenti demonici *diventano significative le stesse scritture chiamate a comparire sulla pagina*. Un'allegoria meta-retorica che quindi [...] funziona come critica della retorica. I modelli stilistici perdono la fisionomia di espressione naturale, personale, non riflessiva. Evitando sia la sublimazione stilistica tradizionale sia la pura artificialità postmoderna (stile come "marchio" o firma), *l'allegoria dei modelli scopre nei caratteri delle scritture, irrigiditi o deformati, iperbolizzati o messi a contrasto, il segno della storicità e della finalità ideologica*⁵⁷.

Con questo brano Muzzioli riesce a evidenziare, nel modo forse più limpido tra quelli sinora presentati, il legame che sussiste fra il meccanismo allegorico e «i caratteri delle scritture». Tale posizione teorica, delineata e avvalorata dai rilievi critici presentati nel corso di queste pagine, può essere dunque indicata come una delle più complesse e più interessanti modalità d'intersezione fra l'allegoria e il testo in prosa, come si avrà modo di osservare ulteriormente, in maniera più puntuale, nel prossimo paragrafo e nei percorsi di analisi testuale.

⁵⁶ A testimonianza dell'interesse suscitato dalla definizione avanzata da Filippo Bettini, va ricordato come essa sia stata oggetto anche di un certo dibattito, rivolto per lo più all'ambito poetico. Si deve menzionare, al riguardo, l'intervento di Sandro Sproccati, *Allegoria dei modelli. Una tendenza dell'attuale lavoro poetico*, «Testuale», 1994, cui seguì quello di Gaetano Delli Santi, *Allegoria dei modelli o allegoria anti-modelli?*, «Bollettario», vol. VII, n. 19/20, 1996 (sempre Sproccati ha poi dedicato all'argomento anche il saggio, più tardo, *L'allegoria dei modelli e l'alterità della comunicazione estetica nell'avanguardia nuova*, «Hortus musicus», VI, n. 22, 2005). Nell'intervento di Sproccati del 1994 la tendenza individuata da Bettini viene definita come «la più interessante e la più suscettibile di ulteriori approfondimenti» tra quelle suggerite all'interno del volume sulla *Terza ondata*; con essa, sintetizza lo studioso, Bettini ha saputo indicare ed evidenziare «un orientamento che si è manifestato, in poesia, e via via più sensibilmente, tra la fine dello scorso decennio e i primi anni di questo, un fenomeno che in verità coinvolge un numero di opere non molto alto, ma sulla cui originalità e maturità tecnica non si possono legittimamente nutrire dubbi».

⁵⁷ F. Muzzioli, *L'alternativa letteraria*, cit., p. 46; il corsivo è mio.

III. Allegorie in prosa

La definizione di ‘allegoria dei modelli’ chiamata in causa nel corso del precedente capitolo, insieme alle più generali considerazioni sull’allegoria come ‘forma narrativa’ e come ‘struttura letteraria’, inducono a riflettere ulteriormente sulla molteplicità delle interazioni che possono crearsi, a più livelli e secondo differenti modalità, tra l’istanza allegorica e il testo in prosa.

Le complesse e sempre varie dinamiche che regolano tale rapporto danno vita, infatti, a un ventaglio di esiti ricco e differenziato, a testimonianza della pervasività del meccanismo allegorico all’interno dell’opera letteraria. Al fine di comprendere e individuare alcune tra le possibili declinazioni dell’allegorismo narrativo, si è pertanto cercato di rispondere al secondo dei due quesiti avanzati da Francesco Muzzioli, da cui è partita la presente disamina, ossia: «*Quale allegoria nel romanzo?*». L’interrogativo posto dal critico romano trae origine, infatti, proprio dalla constatazione delle differenti e numerose modalità in cui, di volta in volta, può concretizzarsi l’impulso allegorico¹.

L’arco cronologico e gli ambiti d’interesse specifici che sono oggetto del presente studio hanno portato a soffermarsi su alcune ‘tipologie’ della presenza dell’allegoria nelle scritture in prosa, privilegiandole, in questo contesto, rispetto ad altre. Si è deciso, infatti, d’indirizzare la nostra indagine verso quelle forme di allegorismo narrativo che appaiono, a un attento esame, *caratterizzanti e rappresentative* di una ben precisa stagione letteraria, improntata, come si è visto, allo sperimentalismo e a un continuo lavoro di ‘ricerca’, volto a

¹ «I modi con cui l’allegoria s’insinua nella narrazione», afferma lo studioso, «sono diversi e di vario livello». Si rimanda a F. Muzzioli, *L’allegoria*, cit., pp. 263 e seguenti.

rilanciare il valore alternativo e oppositivo del prodotto artistico. Una stagione narrativa che, pur nella singolarità delle sue molteplici manifestazioni e realizzazioni, trova nel comune ricorso all'allegoria un fondamentale elemento di espressione e di distinzione. Nell'atto della selezione e del commento ai testi in prosa, pertanto, si farà riferimento a una nozione "stretta" e soprattutto "forte" di allegoria, chiaramente connotata in senso contestativo, legata per la sua stessa natura alla ripresa dell'antagonismo, a un ripensamento complessivo del 'fare letteratura' e della possibilità d'incidenza dell'opera artistica nel contesto storico-sociale vigente.

Nel presente capitolo e in quelli immediatamente successivi, che andranno a costituire la *Parte terza* di questo studio, la nostra ottica si è quindi indirizzata verso il momento specifico della *produzione* e della *costruzione* del testo, al fine di osservare alcuni dei modi in cui può concretamente manifestarsi e attuarsi il rapporto tra allegoria e strutture in prosa. Si è scelto di approfondire, nello specifico, una serie di casi e di realizzazioni testuali particolarmente esemplificativi del funzionamento dell'allegoria nei romanzi della cosiddetta 'letteratura di ricerca'. Le opere in prosa appartenenti a questa determinata area della letteratura novecentesca, infatti, appaiono fortemente caratterizzate in senso allegorico: la loro composizione risponde, come si è visto, a un'estetica materialistica, tale per cui l'opera d'arte tende a sconfinare costantemente verso l'ambito extraletterario, verso il contesto sociale e politico, secondo quel rimando allotrio che costituisce l'essenza stessa dell'istanza allegorica. Una simile 'pulsione' allegorica, che anima numerosi testi della 'letteratura di ricerca', apparendo quasi il 'comun denominatore' della loro scrittura, si declina tuttavia secondo delle modalità affatto particolari, che si discostano nettamente e polemicamente dal funzionamento 'classico' dell'allegoria e ne rivitalizzano la logica interna. Le peculiarità che contraddistinguono il funzionamento dell'allegoria nell'ambito narrativo considerato meritano, pertanto, di essere debitamente rilevate ed esaminate, all'interno di un percorso interpretativo che si propone di coniugare fruttuosamente il momento della teoria e quello della prassi. Secondo quel principio di perfetta 'circolarità' più volte menzionato, infatti, «la teoria parte dalla cosa letteraria, e ad essa, immancabilmente, ritorna»: detto altrimenti, sono i testi stessi della 'letteratura di ricerca', nei caratteri devianti e nella deformazione dei loro linguaggi, a sollecitare e stimolare un discorso critico nuovo, che sappia chiarire i meccanismi e le finalità di queste scritture a-tipiche proprio facendo perno sull'insistita presenza dell'allegoria.

L'adozione di una simile ottica consente di apprezzare la portata conoscitiva e la carica eversiva sottese al frequente e sintomatico utilizzo della forma allegorica da parte di una

III. Allegorie in prosa

serie di opere in prosa che disegnano, nel panorama del secondo Novecento, un'*alternativa* letteraria. Il sottile e attento lavoro di 'ricerca' conduce, necessariamente, al dispiegamento di modalità di allegorismo narrativo mai convenzionali: come si vedrà dettagliatamente nel corso delle singole analisi testuali, le 'allegorie in prosa' prodotte entro l'ambito qui considerato investono pienamente il piano delle strutture testuali, problematizzano il livello della diegesi e si riflettono nel polemico distanziamento dell'opera dai canoni rappresentativi vigenti; anche laddove l'allegoria sembra momentaneamente rientrare entro le modalità più tradizionali della personificazione o propendere verso uno schematismo ideologico eccessivamente didascalico, il discorso testuale mostra sempre una significazione complessa e stratificata, che presuppone un'attenta e attiva opera di decifrazione da parte del lettore.

Seguendo tali presupposti, si è dunque giunti alla definizione, o per meglio dire alla proposta, di una serie di 'tipologie' o 'modelli' utili a illustrare il vicendevole innestarsi e intersecarsi della forma allegorica all'interno delle scritture in prosa afferenti all'area della 'letteratura di ricerca'. Per chiarezza e praticità espositiva, si procederà esaminando dapprima quei casi in cui la presenza dell'allegoria investe principalmente il piano del *contenuto*, per poi proseguire osservando le strategie formali, gli espedienti tecnico-stilistici e i principi compositivi attraverso cui la medesima *intentio* è in grado di plasmare l'articolazione dell'opera narrativa, agendo pertanto sul piano dell'*espressione*. Un'ulteriore e conclusiva ripartizione, infine, si soffermerà a considerare l' 'insieme-testo' e soprattutto il modo in cui s'inserisce, dialetticamente, all'interno del sistema dei generi letterari prestabiliti, proponendone un uso orientato in senso allegorico². La classificazione che qui si propone, seguendo lo schema 'forma'/'contenuto' cui già in altri contesti ci si è appellati, si basa dunque sull'esame delle caratteristiche delle opere in prosa prodotte negli ambiti di nostro interesse. Su alcuni testi, ritenuti particolarmente esemplificativi di una o più modalità di allegorismo narrativo presentate in queste pagine, si ritornerà inoltre, con una lettura puntuale e maggiormente dettagliata, nel corso della *Parte terza* di questa tesi, strettamente collegata alla presente proposta teorica.

²² Si ricorderà, sulla scorta della definizione proposta da F. Brioschi, C. Di Girolamo e M. Fusillo, che il «genere letterario può essere definito come una serie di rapporti, convenzionalmente fissati, tra il piano dell'espressione e quello del contenuto, e inoltre tra le varie componenti che formano i due piani» (F. Brioschi, C. Di Girolamo, M. Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci editore, 2003, p. 51).

III. 1 Piano del contenuto. Allegorie metanarrative, allegorismo del personaggio e allegorie 'situazionali'

Risulta naturale avviare la nostra disamina da quelle manifestazioni testuali del meccanismo allegorico che appaiono più scoperte ed evidenti, relative a un livello, per così dire, 'epidermico' della narrazione. Come ricordato anche da Francesco Muzzioli – il quale avanza, nel più volte citato volume sull'allegoria, un primo e ancora provvisorio abbozzo dei diversi livelli di allegorismo narrativo esistenti³ –, una delle forme possibili e più facilmente individuabili di tale relazione è rappresentata dall'*allegoria tematizzata* all'interno del testo in prosa. La significazione allegorica, in questi casi, emerge in primo piano, divenendo oggetto della narrazione stessa; fornendoci una chiave di lettura che non può essere ignorata, dunque, il testo legittima in maniera esplicita, e anzi talvolta richiede un'interpretazione orientata in senso allegorico. Esempi di allegorie assunte a 'tema' o ad argomento dichiarato all'interno di un'opera narrativa si rilevano senza eccessiva difficoltà nella letteratura in prosa del secondo Novecento letterario italiano, frequentemente associati a una sottile e corrosiva ironia o a un più scoperto effetto parodico. Un esempio particolarmente eloquente è offerto da uno dei 'micro-romanzi' che compongono *Centuria* di Giorgio Manganelli, opera su cui si ritornerà con maggior spazio nella sezione di analisi testuale, insieme ad altre prove narrative del medesimo autore; a quest'altezza ci si limiterà, intanto, a citare un brano tratto dall'ottantaquattresima centuria, dalla cui lettura appare sin da subito evidente la vena ironica con cui lo scrittore porta in superficie il tema dell'interpretazione allegorica:

³ Si vedano in particolare le pagg. 258-275 del volume *L'allegoria*, cit. È possibile, inoltre, estrapolare un tentativo di classificazione delle diverse e molteplici modalità di allegorismo narrativo dalle analisi testuali e dalle parallele riflessioni teoriche condotte da Romano Luperini nel suo volume *L'allegoria del moderno*, così come dal più recente studio – anch'esso già menzionato – di Massimiliano Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*. L'ampia e circostanziata analisi di Borelli, in particolare, si articola attraverso una serie di sezioni, ciascuna dedicata a interpretare e discutere gli anti-romanzi degli anni Sessanta secondo un aspetto specifico in cui si traduce ed esprime l'impulso allegorico di base: adottando di volta in volta una prospettiva volutamente parziale (un «particolare snodo prospettico»), l'autore evidenzia dapprima la «criticità» interna propria di tali opere narrative e la crisi del «personaggio» da esse tematizzata, per poi soffermarsi sulle problematiche poste dalle tecniche del «montaggio» e della «citazione», concludendo infine con un esame del piano linguistico e retorico.

III. Allegorie in prosa

Egli si sveglia nel mezzo della notte, con la chiara, subitanea coscienza di non aver mai capito nulla delle Allegorie della propria vita. Tutta la vita è un tessuto di Allegorie e, ora, al buio per la prima volta cerca di decifrarne alcune. Intanto, sua moglie, che gli dorme accanto. È forse l'Allegoria della Giustizia? Della Disciplina? [...] Forse si può cambiare d'Allegoria, vivendo? Forse sua moglie è stata l'Allegoria della Vita come Significato, ed ora sopravvive come Ordine del Mondo? E in quale quadro appare la figura solenne e severa della moglie? Dove si è trasfigurata l'Allegoria del Significato? Ora pensa ai due figli: globalmente, potrebbero essere l'Allegoria del Futuro, e dunque a loro, inconsapevoli, potrebbe essere trasmessa l'Allegoria del Significato. [...]

Ma lui, lui sveglio nella notte, che mai è, in quanto Allegoria? Forse sua moglie, forse l'altra donna potrebbero aiutarlo a interpretare se stesso. Da solo, non riesce a vedersi, può solo toccare il proprio corpo morituro. Come muore una Allegoria? Scuote il capo, da tempo ha perso ogni stima di sé; sospetta di essere l'Allegoria dell'Incapacità di capire le Allegorie⁴.

La comparsa di una tematizzazione esplicita dell'allegoria, non di rado, sembra procedere di pari passo con il crescente peso assunto dall'aspetto metaletterario del prodotto artistico, coniugandosi dunque con la tendenza, da parte dell'autore, a inserire nell'opera un pervasivo autocommento, una continua riflessione interna sul farsi del testo e sui suoi molteplici sensi⁵. In associazione con una ben avvertibile disposizione metanarrativa dell'opera, che ragiona su sé stessa portando sulla pagina una chiara componente critica, la modalità dell'*allegoria tematizzata* scivola quindi in numerose occasioni verso la forma dell'*allegoria metanarrativa o metaletteraria*. La scrittura medita sui propri meccanismi, trovando nell'allegoria il *medium* adatto per rappresentare ed esprimere la riflessione sulle finalità dell'atto artistico e sugli strumenti di volta in volta impiegati per raggiungerle. Un'esemplificazione del sommarsi e del combinarsi di queste due modalità di allegorismo

⁴ G. Manganelli, *Centuria*, Milano, Adelphi, 2016 [1979], pp. 183-184. Il passo in questione è oggetto d'attenzione anche da parte di Muzzioli, in *L'allegoria*, cit., pp. 249-250.

⁵ Si vedano, al riguardo, le osservazioni condotte da W. Krynski: «comprendere la trasformazione della letteratura verificatasi specialmente negli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, richiede che si tenga conto della metadimensionalità dei testi letterari. Con il termine metadimensione si intende che alcuni testi problematizzano la relazione tra il processo narrativo e la sua autoriflessione interna o la sua interpretazione dialogica esterna. Attraverso l'esame di questa relazione, si coglie l'ampiezza delle loro modificazioni delle modalità formali, dell'enfasi discorsiva, delle finalità semantiche e dei giochi intertestuali» (W. Krynski, *Borges, Calvino, Eco: filosofie della metanarrazione*, in Id., *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003, p. 233). Sul debito rilievo da attribuire al carattere metaletterario del 'nuovo romanzo' pone l'accento anche lo studio di Federico Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit.; esplicitamente focalizzato su tale aspetto è inoltre il volume di Nicola Turi, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.

narrativo, come si avrà modo di osservare più distesamente nella *Parte Terza* di questo studio, ci è offerta nuovamente da Giorgio Manganelli, il quale, nelle pagine del più tardo *Encomio del tiranno*, sfrutta abilmente le potenzialità dello strumento allegorico per portare avanti un complesso e affascinante discorso sulla letteratura e sulla natura dell'affabulazione, della capacità di generare e narrare delle «storie». Altre manifestazioni testuali di particolare interesse, che consentono di verificare la presenza e le potenzialità di un'allegoria tematizzata e/o metaletteraria, possono essere tratte dal *corpus* narrativo di Roberto Di Marco, esponente principale della scuola di Palermo, autore che s'impone alla nostra attenzione anche per l'importanza dell'ampia produzione critica e saggistica che corre parallela alle prove creative.

Per restare ancora alle forme più evidenti e palesi dell'affermarsi dell'allegoria all'interno di un'opera narrativa, un'ulteriore possibilità è offerta dall'*allegorismo del personaggio*: molto diffusi, infatti, sono i casi in cui l'istanza allegorica è portata avanti e quasi incarnata dal personaggio protagonista dell'opera o da altre figure che ad esso si affiancano. Questa tipologia di allegorismo narrativo è ben rappresentata, ad esempio, dalla trilogia dei *Nostri antenati* di Italo Calvino: nei romanzi che la compongono, chiare e indubbie «allegorie che rimandano alla situazione storico-politica e alla condizione umana degli anni Cinquanta», il piano della significazione ulteriore risiede in grado maggiore proprio «nel personaggio protagonista, intorno al quale si tesse una trama che potrebbe essere ricondotta al romanzo storico (soprattutto nel *Barone rampante*) oppure al romanzo fantastico»⁶. Se il protagonista del *Visconte*, infatti, «riprende il manicheismo bene/male [...] trasferito all'interno del medesimo "io diviso"», il Barone «a sua volta riproduce, nel suo autoesilio sugli alberi, la necessità del giusto "distanziamento" straniante da parte dell'intellettuale»; il cavaliere Agilulfo, infine, «con la sua esistenza unicamente burocratica, fa polarità con lo scudiero dall'esistenza puramente materiale, l'astrazione rigida contro la materia bruta»⁷. La valenza allegorica del personaggio centrale intorno al quale si articola la narrazione è in questi casi piuttosto scoperta, esprimendosi attraverso un sistema di opposizioni di agevole comprensione e decifrazione da parte del lettore. Un funzionamento

⁶ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 262. Sulla modalità di allegoria narrativa esemplificata dalla trilogia dei *Nostri Antenati*, si vedano anche le osservazioni di Pier Vincenzo Mengaldo, *L'arco e le pietre*, in *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000; sulla presenza di una spinta allegorica nella produzione calviniana e sulla sua progressiva evoluzione, invece, si sofferma Sergio Pautasso, *Favola, allegoria e utopia nell'opera di Italo Calvino*, «Nuovi argomenti», 33-34, 1973.

⁷ *Ibidem*. Sulla base di simili riscontri, Muzzioli avanza l'ipotesi di «aprire una ricerca» più meditata, per l'appunto, «sull'allegorismo del personaggio e in particolare del personaggio protagonista».

III. Allegorie in prosa

in parte analogo guida la scelta dei protagonisti de *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi: come si vedrà con maggior attenzione nell'analisi dedicata a tale romanzo, il tragico-comico quartetto composto dalla scimmia Epistola, dall'oca Pan Calcule, dall'elefante Roboamo e dal nano Mamerte risponde a un chiaro e a tratti fin troppo didascalico schematismo ideologico, che assegna a ciascuna figura il compito di rappresentare un determinato grado di sottomissione al potere e alla logica umana. L'attribuzione di un valore allegorico ai personaggi del romanzo traspare in modo piuttosto evidente già dalla descrizione delle loro caratteristiche fisiche, nonché dai nomi stessi con cui l'autore li designa; ciò indirizza e quasi obbliga a una lettura del testo rigidamente impostata in direzione allegorica. Significativa ed eloquente, d'altra parte, risulta la decisione di affidare il ruolo di protagonisti a dei 'figuranti animali'; il legame col modello della favola esopica riveste in questo caso un'importanza cruciale, rappresentando la 'filigrana' del romanzo di Volponi e venendo abilmente *piegato* dall'autore al fine di esprimere la contrapposizione tra il paradigma dell'animalità e quello dell'agire umano, tra la natura e la civiltà. Gli esempi finora riportati mostrano, in relazione al piano dei personaggi dell'opera, delle tipologie di significazione indiretta ancora piuttosto convenzionali e ancorate a un funzionamento 'classico' dell'allegoria, che non si discostano molto, in verità, dal piano ristretto della mera personificazione; tuttavia, all'interno del panorama della 'letteratura di ricerca' s'incontrano anche delle declinazioni dell' 'allegorismo del personaggio' dotate di un grado di complessità e modernità ben più rilevante. In numerosi testi di area sperimentale e avanguardista, infatti, si assiste a una sintomatica trasformazione del 'personaggio uomo' in una figura deformata, «*altra e alterata*»⁸, portatrice di una visione distorta e altrettanto disumanizzata della realtà cui appartengono. Come osservato acutamente da Massimiliano Borelli, le scritture sperimentali rappresentano in molti casi «un personaggio espropriato da sé, privato della signoria della propria integra interiorità»⁹; focalizzandosi su una serie di antiromanzi in cui tale aspetto appare particolarmente accentuato – nello specifico, *Capriccio italiano* di Sanguineti, *Salto mortale* di Malerba, *La figlia prodiga* di Alice Ceresa, *L'oblò* di Adriano Spatola, *Hilarotragedia* di Manganelli e *Partita* di Antonio Porta –, lo studioso può trarre una più

⁸ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 109. Come si è detto in precedenza, Borelli dedica un apposito capitolo del suo studio sugli antiromanzi degli anni Sessanta a un'attenta esplorazione dell'evoluzione del personaggio. Lo studioso antepone all'esame dei romanzi veri e propri un quadro teorico introduttivo, in cui si riallaccia, giustamente, all'imprescindibile analisi di Giacomo Debenedetti sul "personaggio-uomo" (G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* [1963], in Id., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999; e si veda, chiaramente, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti, 1998).

⁹ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 111.

generale riflessione sulla condizione di fondamentale allegoricità espressa dal personaggio protagonista:

Nei nostri testi il personaggio è come immerso in una soluzione alterante, da cui traspare nella sua composizione allegorica, irrigidita, sbalzata dalla “naturalità”, prossima a quella inquietante del rebus Odradek di mano kafkiana [...]. Il suo destino è proprio quello di restituire l’immagine di un essere umano, quello contemporaneo, ripreso in uno «stato di allegoria», per usare parole di Bachtin, non più rappresentabile in modo immediato bensì soltanto per procedimenti complicanti¹⁰.

Secondo un procedimento allegorico fortemente connotato in senso moderno, il personaggio svolge dunque la funzione di «elemento angolare della scrittura narrativa»¹¹: la rappresentazione alterata che l’autore offre della ‘persona’ sul piano della finzione letteraria, di fatto, è da mettere in relazione con gli squilibri e l’instabilità patologica della realtà contemporanea. Il mutamento di paradigma che, con l’avvento della società dei consumi e della ‘modernità radicale’, investe pienamente la sfera sociale, culturale ed economica, non può che riflettersi sulla *percezione* che gli autori, in quanto individui, elaborano del mondo circostante. La nevrosi che destabilizza la realtà esterna travolge inevitabilmente lo statuto del personaggio letterario, sovente raffigurato come affetto da una visionaria schizofrenia, scisso in una molteplicità d’istanze allotrie e conflittuali. Appare opportuno riprendere, a tal riguardo, l’acuta definizione proposta da Maria Corti, secondo cui il personaggio narrativo costituisce «il portatore vivente della deformazione, il congegno deformante», la «specola»¹² privilegiata attraverso cui il narratore può offrire una lucida rappresentazione delle contraddizioni del reale. Attraverso un rovesciamento paradossale, il «delirio paranoico» che affligge numerosi protagonisti dei romanzi del secondo Novecento perviene quindi a «strumento di indagine conoscitiva che consente la messa in evidenza delle aporie del

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 112.

¹² M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, p. 136. La studiosa seleziona, come base per la propria analisi sul punto di vista deformante del personaggio, opere di Paolo Volponi (*La macchina mondiale*, 1965), Luigi Malerba (*Il serpente*, 1966 e *Salto mortale*, 1968), e Carlo Villa (*Deposito celeste*, 1967). All’interno di questo piccolo *corpus*, Maria Corti individua la «costante» della «nevrosi visionaria»: «in prospettiva semiotica allora questi testi, così diversi fra loro, presentano a livello della forma del contenuto una costante che è strutturale e innumerevoli varianti che pertengono alle singole attuazioni artistiche (ivi, pp. 135-136).

III. Allegorie in prosa

sistema socio-economico [...] e del disagio esistenziale a esso collegato»¹³. Come nota nuovamente Maria Corti, pertanto, lo scrittore si serve del profilo alterato del personaggio e della sua visione del reale «per attuare il processo artistico dello straniamento»¹⁴.

In tal modo, la figura umana – o per meglio dire «umanoide» – diviene, nelle sue bizzarre anomalie e nella sua interna disgregazione, «il principio costruttivo dei romanzi stessi»¹⁵. Si realizza qui, in maniera particolarmente evidente, un sottile collegamento e una reciproca interdipendenza tra i piani del ‘contenuto’ e dell’‘espressione’¹⁶, in quanto l’innovativa costruzione del personaggio fittizio diventa quanto mai «decisiva per la conformazione stessa del racconto», installandosi «dentro il corpo linguistico del romanzo» e costituendone «uno dei principali dispositivi strutturali, il più efficace agente dell’alterazione allegorica della narrazione»¹⁷. Una simile compenetrazione tra i due piani, tematico e formale, è realizzata con particolare efficacia da Luigi Malerba nel suo *Salto Mortale*, opera in cui l’esorbitante e inesausta proliferazione del protagonista, tale «Giuseppe detto Giuseppe», assurge a «simbolo della sostanziale [...] plurivalenza del reale»¹⁸ e della molteplicità insita in ogni unità. Lo stesso ‘nome proprio’ del personaggio principale, infatti, cessa di essere tale: attraverso un procedimento che esprime l’interna destrutturazione e dissociazione dell’‘io’, tutti i personaggi maschili che s’incontrano nelle pagine del romanzo si chiamano ‘Giuseppe’, conducendo così, attraverso un’estrema tendenza all’espansione di sé, alla perdita d’identità individuale. Su questo testo torneremo a soffermarci con maggior spazio nel capitolo dedicato alla produzione malerbiana; tuttavia, ciò che qui preme sottolineare è il modo in cui la costruzione alterata del personaggio incide sul piano della diegesi e della composizione testuale: poiché il protagonista coincide con la voce narrante, quest’ultima è infatti sottoposta al medesimo processo di rifrazione e sdoppiamento che travolge l’‘io’ del romanzo. Malerba crea, in tal modo, una narrazione ‘destabilizzante’, che si sviluppa «su

¹³ T. Spignoli, *Tra Freud e Leopardi: modelli intertestuali nell’opera di Italo Svevo e Paolo Volponi*, in *Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, a cura di Giuseppe Stellardi ed Emanuela Tandello Cooper, Leicester, Troubador, 2014, p. 130.

¹⁴ Maria Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 136.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Cfr. *ivi*, p. 137: «Vi è un chiaro isomorfismo tra l’operazione deformante a livello di forme del contenuto e di forme dell’espressione». Per offrire delle esemplificazioni di tale rapporto, la studiosa si sofferma in particolare su *Salto mortale* di Luigi Malerba.

¹⁷ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 126.

¹⁸ Maria Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 136.

piani schizofrenicamente paralleli e intrecciati»¹⁹, in cui lo stato patologico di nevrosi trapassa dal piano dei personaggi a quello dell'istanza narrante e delle distorsioni linguistiche che complicano il dettato testuale.

Altrettanto indicativo, per il discorso che si sta conducendo, appare inoltre il trattamento che lo statuto del soggetto subisce all'interno della produzione di Sanguineti²⁰. Soffermandosi su *Capriccio italiano*, Massimiliano Borelli rileva giustamente come la rappresentazione dell'umano si esprima frequentemente, nei testi sanguinetiani, nella forma «degradata» di una «bassa e guasta corporalità, nella materialità, contaminata e scomposta, dell'essere»²¹. È proprio il corpo, in questo caso, a divenire «la scena di un consapevole smantellamento dell'unitarietà [...] dell'io», il luogo entro cui poter esporre la costitutiva frammentarietà e storicità dell'individuo:

Nel suo [= della narrativa sanguinetiana] orizzonte, dire personaggio equivale a dire “persona”, ovvero maschera, travestimento e funzione sociale, e, ancora [...], è come dire corpo: luogo concreto di manifestazione, materia dove si deposita e rapprende, in allegoria, [...] un'esperienza collettiva di natura storico-culturale²².

L'interessante lettura del primo romanzo sanguinetiano proposta da Borelli mostra i legami esistenti tra il modo di costruzione dei personaggi seguito da Sanguineti e l'influenza esercitata su di esso non solo dalle «parallele esperienze delle arti figurative, in particolare dall'immaginario “nucleare”», ma anche dal campo della «psicosomatica di Georg Groddeck»²³. Attraverso una rappresentazione dell'individuo costantemente giocata sul piano figurativo – quasi plastica e tangibile, potremmo dire – Sanguineti conduce un «lavoro di esternazione dell'interiorità», di «messa in primo piano delle pulsioni del corpo quale via maestra di una rappresentazione alternativa dell'esperienza umana»²⁴. Il corpo, dunque, può essere letto come «il luogo dove si deposita, in leggibile traccia», la nevrosi dell'uomo contemporaneo: la dimensione concreta dei personaggi sanguinetiani «si configura allora come lo schermo epidermico, insieme di proiezioni della dimensione storica, delle tensioni,

¹⁹ S. Cirillo, *Il vortice di “Salto mortale”*, in *La narrativa di Luigi Malerba*, numero monografico de «L'illuminista», anno VI, n. 17-18, 2006, p. 163.

²⁰ Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 113: «la narrativa sanguinetiana offre un vasto campionario di un'umanità in stato di grottesca ebollizione, di smembramento e ricomposizione».

²¹ Ivi, p. 112.

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, pp. 117-118.

²⁴ Ivi, p. 116-117.

III. Allegorie in prosa

delle rimozioni e delle angosce che assediano l'inconscio»²⁵ (non solo quello individuale, ma anche quello collettivo). Da questa stretta correlazione tra la corporalità del personaggio e il campo di tensioni personali e sociali – per cui il corpo è anche «corpo storico» – derivano le pose assunte dalle figure e dalle 'sagome' che popolano i romanzi sanguinetiani, frequentemente ritratte in «uno stato di prostrazione» e di «frattura»²⁶, internamente spezzate e lacerate. Anche nel successivo *Giuoco dell'oca* il personaggio sarà ridotto a un «corpo disumanizzato», steso orizzontalmente all'interno di una bara e privato del linguaggio verbale, spesso raffigurato in una «compagine sfasciata»²⁷. Nel romanzo del '67, inoltre, il soggetto andrà incontro a un inedito processo di moltiplicazione e sdoppiamento, assumendo una conformazione plurale e internamente scissa – come si avrà modo di analizzare, con il debito spazio, nel capitolo esplicitamente riservato all'esame del *Giuoco dell'oca*.

La narrativa sanguinetiana, dunque, attesta un costitutivo e insanabile stato di precarietà del personaggio-uomo; una simile condizione di «instabilità» si esprime a livello propriamente «fisiologico» ne *L'oblò* di Adriano Spatola, in cui il protagonista si riduce a mera «larva senza consistenza», «grumo»²⁸ privo di una conformazione fissa, che trapassa repentinamente da una condizione all'altra, in una spirale metamorfica che riflette l'instancabile e irrequieta ricerca di nuove combinazioni della materia stessa. Nel testo di Spatola, pertanto, la corrispondenza tra il piano del contenuto e quello dell'espressione risulta quanto mai evidente: le continue mutazioni dei personaggi sono infatti «esemplari dell'intero procedimento commutativo che domina il romanzo, poiché la loro instabilità fisiologica riproduce [...] l'altrettanto pervasiva discontinuità diegetica»²⁹. La mescolanza di stati e forme eterogenee che permea il romanzo, compresa anche la mutevolezza sessuale del protagonista, conducono di necessità «all'abolizione delle determinazioni individualizzanti»³⁰. *L'oblò* ci offre, dunque, una conclusiva esemplificazione del procedimento allegorico relativo alla costruzione del personaggio, portato in questo caso ai suoi massimi estremi, fino all'annullamento totale del concetto di un'identità univoca e stabilmente definita.

Veicolate dalle peculiari caratteristiche con cui il protagonista o gli altri personaggi si presentano sulla scena testuale, si sviluppano, dunque, una vicenda e una situazione narrativa

²⁵ Ivi, p. 119.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 220.

²⁸ Ivi, p. 137.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 198.

fortemente allegoriche. Ci si avvicina, a ben vedere, a quella modalità di relazione tra allegoria e testo in prosa sopra indicata, sulla base della proposta formulata da José Saramago, con la definizione di ‘*allegoria situazionale*’ o ‘*allegoria di situazione*’. Si è già visto, se pur brevemente, come per lo scrittore portoghese il sovrasenso allegorico costituisca l’elemento principale, il nucleo profondo da cui deriva l’ideazione stessa dell’opera e su cui si sostiene la sua intera impalcatura. La costruzione testuale, infatti, non si basa tanto sull’«intreccio romanzesco»: il flusso degli eventi è assai scarno, le vicende essenziali e concepite intorno a un’idea centrale, che costituisce il perno dell’universo fittizio messo in atto dall’autore. Molti dei testi di Saramago, soprattutto tra quelli che si collocano nella seconda metà della sua produzione, sembrano «vivere di idee forti, che poi si dispiegano, senza per questo aver bisogno di particolari peripezie o momenti di *suspense*»; e sono queste «idee forti»³¹, come dichiarato dallo stesso scrittore, a contenere in sé stesse e a farsi portatrici del fondamentale valore allegorico dell’opera. L’autore, dunque, concepisce e applica la nozione di allegoria non alla stregua di una puntuale e isolata figura retorica, quanto piuttosto come una disposizione fondamentale del testo in prosa e sua indispensabile chiave interpretativa. Nell’ottica delineata da Saramago, l’«allegoria situazionale» viene quindi a coincidere non con un singolo e circoscritto aspetto dell’opera, ma con la «situazione», appunto, da cui si origina ed entro cui si muove l’intera costruzione narrativa. Così intesa, l’allegoria si estende fino a comprendere una serie di elementi e aspetti della rappresentazione che concorrono, nel loro insieme, a formare un’opera il cui senso esula necessariamente dal primo e più immediato livello di comprensione. La presenza dell’allegoria ‘situazionale’ garantisce pertanto all’opera una maggiore apertura e complessità di significato, inducendo i lettori a cercare il senso profondo della vicenda narrata in un collegamento con il mondo esterno; piuttosto che «mascherare» i dati e le problematiche concrete della società circostante, gli elementi dell’‘allegoria di situazione’ si pongono infatti come un «riflesso» potenziato della realtà, rispondendo all’obiettivo di «sottolinearla» e «renderla ancora più manifesta e chiara»³². Una simile modalità di allegorismo, pur agendo principalmente sull’ideazione dell’universo fittizio e dunque sul

³¹ M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago*, «Zibaldoni e altre meraviglie», cit. Si veda, più distesamente, la dichiarazione di Saramago: «Mi accontento del fatto che l’idea principale del mio romanzo sia, per utilizzare la sua espressione, “fortemente romanzesca”. Spero che sia così “romanzesca” da ridurre, se non sopprimere, i sottoprodotti “romanzeschi” del tema portante del romanzo. Mi auguro sempre che il lettore non perda di vista i pilastri che sostengono l’edificio, l’architrave che unisce quel che sta sopra a quel che si trova sotto».

³² *Ibidem*.

III. Allegorie in prosa

piano del contenuto, incide tuttavia su molteplici aspetti dell'‘insieme-testo’, concordi nel delineare i contorni di uno scenario fortemente allegorico – quali, ad esempio, il minor peso attribuito all'asse narrativo, la rarefazione e l'indefinitezza degli scenari spaziali e temporali, l'assenza dei nomi propri dei personaggi.

Particolarmente significativo, inoltre, appare l'allineamento dell'allegoria ‘situazionale’ con il genere distopico: nelle scritture che tratteggiano un'utopia al negativo, immaginando mondi prossimi alla catastrofe o post-apocalittici, gli scenari e i personaggi descritti si connotano, con sorprendente frequenza, di una valenza allegorica. Nella sezione di analisi testuale, infatti, si è scelto di portare come esemplificazione di ricorso ad un'allegoria ‘situazionale’ un testo quale *Dissipatio H. G.* di Guido Morselli, opera che s'inserisce nel filone delle distopie letterarie già a partire dal suo stesso titolo, il quale allude all'improvvisa e inspiegabile – e di fatto inspiegata – scomparsa dell'intero genere umano dalla superficie terrestre, fatta eccezione per il protagonista e narratore. Il testo morselliano, inoltre, si presta anche ad un interessante confronto con alcuni aspetti del già menzionato *Cecità* di José Saramago. Numerosi, d'altra parte, potrebbero essere i testi narrativi, appartenenti non solo all'ambito italiano ma tratti anche ad altri contesti nazionali, portati a conferma e riprova di un simile nesso (basti pensare, ad esempio, alla produzione di James Graham Ballard, *in primis* a un'opera quale *Il condominio*). Sull'importanza del legame tra la funzione utopia/dispotica e la funzione allegorica dell'opera letteraria, oggetto di una consistente discussione anche all'interno della riflessione critico-teorica sull'allegoria, si ritornerà, in maniera più approfondita, in relazione alle singole opere esaminate nella *Parte terza* di questa tesi.

III. 2 Piano dell'espressione. Racconti 'per frammenti' e montaggio allegorico

Spostando invece la nostra attenzione verso il piano delle 'forme' – secondo l'accezione di questo termine ampiamente illustrata nel corso del precedente capitolo – e della significazione mediata dalle strutture testuali, è possibile, parimenti, individuare diverse tecniche narrative e specifici principi compositivi che si fanno portatori dell'istanza allegorica dell'opera letteraria. Si evidenziano, in tal modo, delle modalità di allegoria in prosa meno scoperte e meno convenzionali, osservando contestualmente quali caratteristiche strutturali rendano un'opera maggiormente propensa ad essere modellata dal filtro allegorico: come si vedrà, ad esempio, racconti teoretici che incorporano la tecnica del montaggio, o romanzi dall'impianto intimamente dialettico, prossimi al territorio del saggio, mostrano frequentemente di ospitare con estrema naturalezza e disponibilità l'allegoria nelle loro maglie, chiamando in causa una taciuta e interessante interdipendenza tra la comparsa del modo allegorico e ben determinabili aspetti relativi alla 'forma' dell'opera.

Il testo narrativo allegorico, come si è avuto ampiamente modo di rilevare nel paragrafo dedicato alla neoavanguardia, tende per propria natura a costituirsi come intimamente contraddittorio e internamente disorganico. È importante tenere presente, a tal riguardo, la nozione di allegoria «irrigidita»³³ presente all'interno della teorizzazione di Walter Benjamin: quella allegorica, secondo il critico berlinese, si pone come «una dialettica della rappresentazione, in cui i poli contrastanti si presentano insieme e non possono essere risolti»³⁴. Egli parla, di conseguenza, di una «dialettica in fase di stallo»³⁵: ai principi estetici dell'unità e della ricomposizione organica convenzionalmente associati al concetto di simbolo, Benjamin oppone l'assenza e l'impossibilità di qualsiasi ricongiungimento armonico. All'estetica simbolista l'allegoria risponde dunque con quella che, insieme a Francesco Muzzioli, possiamo indicare come una «dialettica di estremi»³⁶: gli opposti convivono all'interno dell'opera in prosa, senza riconciliazione alcuna, escludendo il momento della sintesi. L'attuazione di una simile poetica configura il testo stesso come un campo di tensioni e di forze contraddittorie non risolvibili: la 'dialettica degli estremi'

³³ Si veda il seguente e ben noto passo benjaminiano: «Ciò che è colpito dall'intenzione allegorica viene estrapolato dai nessi della vita: viene distrutto e conservato allo stesso tempo. L'allegoria resta fedele alle macerie. E dà l'immagine dell'inquietudine irrigidita» (W. Benjamin, *Opere complete*, vol. VII, cit., p. 187).

³⁴ F. Muzzioli, *Le strategie del testo*, cit., p. 137.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

III. Allegorie in prosa

comporta quindi una ‘suddivisione’ dell’opera in parti eterogenee, in quadri staccati, facendole così acquisire maggiore «complessità, dinamicità e vitalità di forme»³⁷. Le contraddizioni permangono dunque sulla pagina letteraria: invece di «fonderle surrettiziamente o di nascondere la “fattura” dietro gli effetti suggestivi, l’allegoria ostenta la composizione eterogenea delle sue parti e la “espone”»³⁸, commenta di seguito Francesco Muzzioli, riproponendo la contrapposizione tra ‘valore culturale’, proprio del modo simbolico, e ‘valore espositivo’ rilanciato, invece, dal modo allegorico.

«Trasferendosi in un testo lineare», pertanto, «la dialettica dell’allegoria sarà quanto meno irrisolta: consisterà sempre di estremi e vivrà del rovesciamento di un estremo nell’altro», generando un testo «discontinuo», «marcato da interruzioni» e «sproporzionato»:

La dialettica degli estremi [...] è tale da mandare all’aria la misura e la compatibilità delle parti. All’armonia si sostituisce la dissonanza. La dinamicità è quella di ritmo desultorio, «il ritmo intermittente di un costante indugiare, di un repentino rovesciamento e di un rinnovato irrigidirsi»³⁹.

Le singole parti che compongono la struttura dell’opera narrativa «sono forzate dall’intenzione allegorica» a congiungersi «al di là della norma e del normale», portando gli elementi del testo a «collidere e urtarsi»⁴⁰ reciprocamente. La disorganicità che contraddistingue l’opera in prosa allegorica, come si è già avuto modo di vedere, fa sì che essa si costituisca come un insieme staccato di frammenti, e che «il suo significato», parimenti, «lavori percorrendo i rapporti di una costellazione»⁴¹.

Queste e altre considerazioni sulla natura dell’allegoria espresse nel corso del presente studio ci inducono a riconoscere in maniera privilegiata la presenza del meccanismo allegorico in una particolare tipologia di opere in prosa, caratterizzate, appunto, da uno sviluppo parcellizzato e frammentario. Ci si riferisce, più esattamente, a quelle opere la cui compagine interna si articola per ‘quadri successivi’, attraverso il susseguirsi e combinarsi di brevi ‘capitoletti’ o ‘sequenze’ prosastiche, talvolta coincidenti anche con la misura di

³⁷ *Ibidem*. «In un “quadro”», commenta di seguito Muzzioli, «gli opposti sono compresenti e si crea tra di loro una tensione tanto più forte quanto meno è conciliabile nel quadro stesso».

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*. La citazione è a sua volta tratta da W. Benjamin, *Opere complete*, vol. 2, cit., p. 232.

⁴⁰ F. Muzzioli, *Le strategie del testo*, cit., p. 137.

⁴¹ *Ibidem*.

una sola pagina, spesso privi di titolazione e indicati semplicemente tramite numerazione araba o romana. Di «sequenze narrative», per portare un primo e significativo esempio di tale cifra strutturale, parla esplicitamente Giorgio Manganelli in merito alla composizione del suo *Centuria*, testo concepito come «cento piccoli romanzi-fiume». Ponendosi in aperta e dichiarata polemica con le prerogative del genere romanzesco, l'opera di Manganelli si snoda attraverso delle rapide e concise 'istantanee' che, nelle intenzioni dell'autore, non dovevano superare «la misura di un foglio».

Alla struttura tradizionale del romanzo, in cui i fatti si avvicendano secondo una continua catena di causa-effetto, si sostituisce, pertanto, un ordito narrativo spezzato e franto, internamente scisso in una molteplicità di segmenti testuali, «sconnessi frantumi»⁴² che testimoniano la crisi del paradigma mimetico di rappresentazione del reale. La trama stessa, il *plot* che convenzionalmente raccorda e tiene insieme l'organismo testuale, è sottoposto a un processo di destrutturazione e scomposizione quasi 'anatomica'; ridotta a una congerie di 'tessere' e lacerti, la 'storia' è ormai impossibile da ricostruire in maniera univoca e lineare. Promuovendo un'innovativa modalità di composizione e di fruizione dell'opera artistica, il testo si configura come «una dinamica di parti staccate», rispondendo, in ciò, alla natura 'relazionale' propria del linguaggio allegorico⁴³.

Tale andamento 'per frammenti' rappresenta un elemento caratteristico delle scritture sperimentali e neoavanguardiste del secondo Novecento italiano, al punto da imporsi come una specifica *tendenza* narrativa, debitamente evidenziata dalla critica. Nella sua analisi dell'eterogeneo *corpus* degli antiromanzi degli anni Sessanta e Settanta, ad esempio, Muzzioli individua tre «linee» principali: accanto all'area di una «narrativa dello sguardo e della percezione» e a quella dell'«iperromanzo della parodia e del *pastiche*», il critico isola per l'appunto la tendenza al «romanzo per frammenti e della associazione narrativa»⁴⁴. Sotto quest'ultima categoria egli riunisce un consistente gruppo di autori – da Sanguineti a Porta e Balestrini, includendo anche la 'scuola di Palermo' e l'ala parasurrealista di Spatola e Celli, nonché le parallele esperienze di Massimo Ferretti e Francesco Leonetti –, le cui prove narrative, pur nella diversità delle singole realizzazioni, condividono un'affine articolazione interna per unità prosastiche, narrativamente autosufficienti e concluse nel breve respiro che

⁴² M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 166.

⁴³ Il procedimento allegorico, infatti, non si limita infatti a operare sulla singola parola, ma agisce piuttosto su una frase, su una serie di elementi sintattici; per poterli collegare e porre in rapporto l'uno con l'altro, ha preliminarmente necessità di distinguerli analiticamente (cfr. F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 45).

⁴⁴ F. Muzzioli, *Forma e deformazione nelle tendenze narrative della nuova avanguardia*, in Id., *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., pp. 189-190.

III. Allegorie in prosa

le contraddistingue. All'interno di questi «blocchetti di scrittura di ampiezza raramente superiore alla pagina», indicati anche con il termine «lasse» – che ne evidenzia la ridotta estensione e la complementare densità semantica –, gli elementi tipici della narrazione (personaggi, eventi e coordinate spazio-temporali) «possono rimanere allo stato embrionale e non sono vincolati dalla coerenza della mimesi»; ad unire i frammenti, osserva Muzzioli, «è piuttosto una facoltà associativa e un meccanismo di collegamenti immaginativi impliciti»⁴⁵. La logica propriamente narrativa, pertanto, è scalzata e sostituita da una facoltà che procede per associazioni, spostamenti tra segmenti contigui e accumulazioni. Si tratta, a ben vedere, di un mutamento assai significativo, che incide tanto sul piano della composizione testuale, quanto su quello della fruizione e ricezione dell'opera. Esempio risulta, a tal proposito, un testo quale *Partita* di Antonio Porta, acutamente descritto da Luigi Weber come una narrazione priva di punti fermi, che si snoda seguendo «una sintassi non conclusiva quanto *additiva*, priva di centro e di reggente»⁴⁶.

A fronte delle considerazioni sin qui condotte, emerge dunque un interessante legame tra la presenza di un'istanza allegorica che guida la composizione dell'opera e la cifra strutturale di un andamento 'per quadri' o per 'frammenti successivi'. Nei testi variamente definiti come 'romanzi per stazioni' o 'romanzi teoretici' – sfruttando, sempre su indicazioni di Muzzioli, l'accezione meno invalsa del termine 'teoria' –, l'allegoria sembra trovare la sede più consona al suo dipanarsi:

Uno dei modi classici di disporsi delle allegorie è quello di susseguirsi in una "teoria": tale sviluppo lineare è molto diverso da quello propriamente narrativo. Mentre lo sviluppo narrativo è processuale, quello allegorico è parcellizzato: le allegorie subentrano una dopo l'altra. Da questo punto di vista potremmo dire che il racconto che si addice all'allegoria è un "racconto per stazioni"⁴⁷.

L'allegoria si configura, pertanto, come «una forma frammentaria che si addice a un mondo "in pezzi", che ha perduto la certezza della propria totalità»⁴⁸. La natura intimamente discontinua della logica allegorica, come si è già avuto modo di sottolineare, è ciò che la rende profondamente moderna; trovando attuazione nei 'racconti per stazioni' o 'teoretici', essa riesce a esprimere, attraverso il piano delle forme testuali, la coscienza della crisi.

⁴⁵ Ivi, p. 190.

⁴⁶ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 224.

⁴⁷ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 138.

⁴⁸ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., pp. 74-75.

Risulta necessario, in queste pagine introduttive, focalizzare inoltre la nostra attenzione su quel principio compositivo che presiede alla creazione di una forma espressiva disorganica e disarticolata, in aperta rottura con le modalità rappresentative convenzionali. Ci si riferisce, chiaramente, all'operazione-chiave del *montaggio*, indicata dallo stesso Walter Benjamin come «principio stilistico» in grado di «scardinare il romanzo [...] sia nella struttura che nello stile»⁴⁹. Non a caso, questa tecnica trova un terreno particolarmente fertile nella narrativa d'avanguardia e nello sperimentalismo del secondo Novecento italiano. Pur non essendo prerogativa esclusiva del ventesimo secolo, è tuttavia proprio in questa fase della tradizione letteraria che il montaggio ha conosciuto un uso maggiormente diffuso e soprattutto maggiormente consapevole, «fino a diventare un pregnante “stemma” dell'espressione artistica novecentesca, e, più in generale, delle modalità del conoscere e del sentire tipiche e proprie del secolo»⁵⁰. La rinnovata centralità assunta dalla tecnica del montaggio in più campi del sapere ha infatti indotto Sanguineti a proporre la definizione del Novecento come del «secolo del montaggio»: «ogni struttura linguistica», argomenta lo studioso, «apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi»⁵¹.

La pratica del montaggio, come si accennava, rivestiva un ruolo di assoluta centralità già all'interno del pensiero di Walter Benjamin; il critico berlinese coglie pienamente le potenzialità insite nel rivoluzionario dispositivo proprio del mondo cinematografico⁵², al punto tale da volerle traslare e applicare all'ambito della scrittura letteraria e della ricostruzione storica. Innalzato pertanto al rango di vero e proprio metodo conoscitivo, il principio del montaggio informa l'intera visione benjaminiana della storia come rottura del

⁴⁹ W. Benjamin, *La crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin*, in A. Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 5.

⁵⁰ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 151; tale accresciuta consapevolezza del mezzo artistico, chiarisce Borelli, va chiaramente messa in relazione «con lo sviluppo della fotografia e poi dell'arte cinematografica, nonché con le esplosioni tecniche delle avanguardie storiche».

⁵¹ E. Sanguineti, *Le linee della ricerca avanguardistica*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 203. La riflessione critica di Sanguineti sull'importanza e sulla diffusione del montaggio va naturalmente di pari passo con l'uso che lo stesso autore, nel corso della propria produzione creativa, compie di questa tecnica; tale procedimento, insieme a quelli, affini e in parte convergenti, della 'citazione' e del 'collage', verrà osservato più da vicino in occasione dell'analisi de *Il giuoco dell'oca*, al fine di chiarire il valore e la funzione allegorici dell'operazione realizzata da Sanguineti.

⁵² Si rimanda al testo fondamentale di S.M. Ejzenstejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 2004 [1° ediz. 1937].

III. Allegorie in prosa

continuum temporale e come processo dialettico⁵³. Ed informa, soprattutto, la costruzione del *Passagenwerk*: il senso profondo dell'operazione tentata da Benjamin attraverso quest'opera dal ritmo intermittente e desultorio si può cogliere solo nell'adozione del metodo del montaggio, come esplicitamente dichiarato dall'autore stesso:

Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli.⁵⁴

Come illustrato da questo passaggio, la pratica del montaggio, trasferita da Benjamin al dominio letterario e assunta come metodo di scrittura, chiama necessariamente in causa il momento, ad essa complementare, della pratica *citazionale*: solo in seguito all'estrapolazione del frammento dal flusso del *continuum* storico, infatti, è possibile dotarlo di un significato ulteriore. I singoli lacerti, sottratti al proprio contesto d'origine, si rendono disponibili a un processo di risemantizzazione allegorica proprio grazie alla tecnica del montaggio, che, accostandoli in ardite e impensate 'costellazioni', rende possibile la comparsa di nuove interpretazioni. È l'operazione stessa del montaggio di frammenti isolati in sequenze inedite e inconsuete vicinanze a «mostrare», come si legge nel brano citato, l'emergere di significati dapprima impreveduti.

La disarticolazione che contraddistingue numerosi testi prodotti nell'arco cronologico e negli ambiti da noi presi in esame, dunque, si serve del criterio compositivo del montaggio per tracciare, attraverso di esso, «una nuova realtà semiotica composta per fratture insanabili», discrasie e «scissioni del percorso»⁵⁵. Come già osservato anche da Peter Bürger a proposito dell'arte d'avanguardia, l'operazione del montaggio di parti isolate è in grado di produrre «una nuova immagine densa di significati rappresi negli interstizi delle dislocazioni e delle divaricazioni discorsive»⁵⁶. Risulta evidente, a questo punto, lo stretto parallelismo

⁵³ Si veda, al riguardo, il recente saggio di Elena Girelli, *Ricostruire tramite la manipolazione: il montaggio tra immagine dialettica e détournement*, «Rivoluzioni Molecolari», 5, 2019, che sviluppa un interesse confronto sull'utilizzo della pratica citazionale e della tecnica del montaggio in Walter Benjamin e Guy Debord. Si rimanda inoltre, almeno, al saggio di Thomas Peterson, *La storia come montaggio in Benjamin*, in *Walter Benjamin. Testi e commenti*, a cura di G. Bonola, Quodlibet, 2013.

⁵⁴ W. Benjamin, *Opere complete*, vol. 9, cit., p. 514; si tratta di un frammento degli *Appunti e materiali preparatori al Passagenwerk*.

⁵⁵ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 154.

⁵⁶ Ivi, pp. 154-155.

che s'instaura tra la pratica del montaggio e la logica allegorica: poiché quest'ultima lavora sugli scarti e sui lacerti, assemblandoli in nuove configurazioni senza mai risanare le fratture di tale processo, il montaggio non può che apparire come il linguaggio più adatto ad esprimere l'«articolare infranto» dell'allegoria. La compenetrazione che si verifica, quasi spontaneamente, tra questi due ambiti è ben evidenziata da Massimiliano Borelli:

L'allegoria non risana le ferite, poiché ai suoi occhi «l'esistenza sta sotto il segno della frantumazione e delle macerie [...]». Ed è qui che il montaggio si appropria dell'espressione allegorica, e viceversa: in una cosciente costruzione testuale che si avvale di un metodo di composizione fondato sulla parzialità, sulla frammentarietà, sulla disorganicità non redente in un universale reintegrante e conciliante⁵⁷.

Il principio compositivo così descritto conduce, secondo il critico, «al montaggio di un'allegoria», che coincide con «l'insieme del romanzo» nel suo porsi come «costruzione antinarrativa»⁵⁸. Il montaggio rappresenta, infatti, «lo strumento tecnico di espressione che più di tutti contesta la linearità, la consequenziale necessità [...] e la consolatoria integrità» non solo e non tanto del paradigma del romanzo tradizionale, quanto soprattutto «dell'esperienza umana, segmentata com'è in un labirinto di *choc*»⁵⁹.

Le osservazioni sin qui condotte giustificano, dunque, l'utilizzo della formula di 'montaggio allegorico'; espressione, questa, che denota chiaramente come il montaggio non svolga unicamente la funzione di tecnica volta a organizzare l'articolazione della materia testuale, ma rappresenti un principio conoscitivo e metodologico di più generale portata, connaturato a una visione del mondo marcatamente allegorica⁶⁰. Sullo stretto legame esistente tra la pratica del montaggio letterario e una concezione del reale maturata «dal punto di vista della crisi» si è soffermato, con osservazioni molto acute, anche Romano Luperini, nel corso di alcune pagine dedicate nello specifico alla figura di Paolo Volponi e alla sua convinta adesione, da un certo momento in avanti, a una pratica poetica e narrativa

⁵⁷ Ivi, p. 155.

⁵⁸ Ivi, p. 156.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ In merito all'estensione del montaggio da mera tecnica di composizione del testo a strumento gnoseologico si vedano anche le riflessioni di Massimiliano Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 151-152. Il critico illustra infatti come la pratica del montaggio implichi «la facoltà di manovrare il reale con i suoi linguaggi», al fine di «trasmetterne un'immagine alterata, non naturalistica [...] ma tanto più eloquente, polisemica, stratificata nei suoi riverberi di senso immagazzinato. [...] Dal modo in cui il montaggio dispone il testo si riconosce così la postura ideologico-comunicativa da cui parla l'autore; e si ricostruisce il punto di vista interno all'opera, e l'intenzione rappresentativa».

III. Allegorie in prosa

allegorica. Pur rivolgendosi propriamente all'interesse maturato da Volponi nei confronti del «criterio compositivo» del montaggio – ricordando come l'autore tendesse a lavorare «su e per scene distinte e staccate», costruendo anche contemporaneamente più romanzi «che poi si sarebbe trovato a montare» secondo tale procedimento –, le considerazioni espresse in questo contesto da Romano Luperini possiedono tuttavia una valenza più ampia, e possono essere estese a indicare le potenzialità offerte dal metodo del «montaggio allegorico»:

Sarebbe interessante cercare di risalire alla genesi, anche teorica, della tecnica del montaggio allegorico, alla quale Volponi dimostrò di affidare importanza centrale. [...] [Volponi] era soprattutto interessato alla questione della corretta definizione e del corretto uso della tecnica del *montaggio allegorico*, che gli permetteva di rappresentare realisticamente il modo, ma di rappresentarlo nei suoi brandelli, quindi come una realtà frantumata. Che, in altri termini, gli permetteva, da un lato, di essere fedele al suo bisogno di realismo e di rappresentazione del mondo, e dall'altro di restare tuttavia consapevole della crisi e dunque di riprodurre la realtà come un pulviscolo di frammenti. [...] Quindi Volponi era attento alla questione del montaggio allegorico per ragioni profonde, che avevano a che fare con la rappresentazione realistica del mondo fatta dal punto di vista della crisi, di una totalità frammentata⁶¹.

I rilievi critici avanzati in queste pagine, relativamente al legame che sussiste tra l'espressione allegorica e determinate caratteristiche strutturali tipiche di numerosi romanzi della 'letteratura di ricerca', permettono di esaminare il funzionamento di simili opere sotto una prospettiva teorica nuova e particolarmente produttiva. Come si è detto, infatti, la forma frammentaria e la disgregazione del corpo testuale risultano degli elementi diffusi ed estremamente sintomatici del *corpus* antinarrativo del secondo Novecento italiano. Il comune ricorso al principio del montaggio, specialmente, si pone come la «via maestra per una riformulazione attuale della narrativa».

Si è fatto riferimento, poco sopra, al particolare andamento della prosa di *Partita*; merita tuttavia ritornare con maggior attenzione su questo testo, specialmente in relazione al suo anomalo processo compositivo, che emblemizza e quasi ripercorre quell'atto di

⁶¹ R. Luperini, *La fine del postmoderno*, cit., pp. 117-118; il corsivo è mio. Il critico prosegue aggiungendo come, al contempo, l'organizzazione allegorica permetteva a Volponi «di comunicare un messaggio senza renderlo esplicito, e questo è molto importante. Volponi non è un autore che spiattella messaggi ideologici, non è un autore dottrinario, ma vuole far emergere le sue verità per l'appunto dal montaggio o, per usare un termine benjaminiano, dalla "costruzione"». Va specificato che Luperini, per descrivere il metodo compositivo di Volponi, intende la tecnica del «montaggio» in maniera più ampia rispetto alla sua accezione propria.

‘smembramento’ dell’organicità artistica poc’anzi illustrato. Nella nota alla riedizione del romanzo, è infatti lo stesso Porta a raccontare la genesi strutturale dell’opera: la prima stesura proponeva «un racconto “tutto filato”, senza pause, mozza-fiato e quasi intollerabile per lo sforzo che richiedeva al lettore»⁶²; quella successiva, invece, «nacque dall’esigenza di fare esplodere questo involucro pesante, di lacerare la narrazione a tessuto senza fine, di farla naufragare per andare a raccogliere tutti i frammenti utilizzabili»⁶³. L’originaria continuità del flusso narrativo, pertanto, è volontariamente sottoposta a un’internata «deflagrazione», che comporta la rottura di «ogni quieto e acquisito legame sintagmatico attraverso una serie di fratture verticali del discorso»⁶⁴. Il procedimento che conduce all’aspetto definitivo dell’opera può dunque essere descritto, letteralmente, come un’«*incisione* del corpo testuale»⁶⁵, che segmenta la materia verbale iniziale in una scansione di scene ed episodi discontinui. A tal proposito, si veda la lucida descrizione della struttura del romanzo offerta da Borelli, che ben evidenzia la «deviazione continua e programmatica di ogni linearità narrativa» realizzata dall’operazione di Porta:

L’aspetto macrostrutturale più lampante è proprio la stocastica frammentazione della storia in paragrafi di varia ampiezza, il rimescolamento delle situazioni in schegge situazionali, sicché ciascuno dei dodici capitoli che compongono il romanzo si trovano in uno stato da puzzle impazzito, in cui i margini non collimano, rimangono inadempiti, monchi, mancanti di una logica consequenziale⁶⁶.

Il romanzo, nella sua veste finale, si presenta in uno stato di disarticolazione, suddiviso in sequenze narrative slegate le une dalle altre; anche a un esame del livello microtestuale, le proposizioni risultano incomplete (come già osservava Weber) e i periodi sono formati da «elementi sintattici troncati, acefali, incompleti, che risentono nella loro parzialità residuale dell’“acuta violenza” che li ha generati, sottraendoli alla continuità narrativa»⁶⁷. Anche Sanguineti, nel più volte menzionato saggio sul *Trattamento del materiale verbale nei testi*

⁶² A. Porta, *Note dell’autore*, in Id., *Partita*, Milano, Garzanti, 1978, p. 7.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 164.

⁶⁵ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 225.

⁶⁶ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 84.

⁶⁷ Ivi, cit., p. 164. Per un attento esame del piano sintattico dell’opera, si rimanda sempre a L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 224: «La sintassi risulta piegata contro le sue stesse regole, minando un altro fondamento della diegesi: la compiutezza dell’organismo proposizionale. In *Partita* spesso un “se” o un “mentre” iniziali sorreggono nel vuoto frasi molto estese, autocontestative, fitte di incisi divaganti, o di approssimazioni sempre più microscopiche a un concetto o una azione infine latitanti, sottratte».

III. Allegorie in prosa

della nuova avanguardia, si sofferma sui principi che guidano la composizione di *Partita*, individuando «i due aspetti capitali della tecnica di Porta» proprio nella «frantumazione del narrato» e nell'irriducibile «ambiguità» di tali «frantumi»⁶⁸. In un tessuto testuale continuamente interrotto, in cui i margini tra le diverse 'sequenze' non collimano e non si saldano, osserva inoltre Sanguineti, spetta al lettore «risolvere le lacune, colmare le ellissi e ristabilire i nessi occultati»⁶⁹.

Alla scomposizione analitica dell'organismo letterario si associa il momento complementare del montaggio; quest'ultimo rappresenta, infatti, il fondamentale «criterio formale di organizzazione dei materiali»⁷⁰ del romanzo di Antonio Porta. In *Partita*, l'incidenza di questo principio compositivo comporta persino «una dislocazione della diegesi, tale che il romanzo vede contorti i proprio elementi e passaggi»⁷¹. Nei dodici capitoli dell'opera, infatti, «lo spazio narrativo» è caratterizzato da uno «sconvolgimento totale del piano cronologico come di quello topologico»⁷²; pur essendo riconoscibili i tratti basilari di un paesaggio veneto, non vi è modo di ricostruire una *fabula* coerente e lineare. Il testo si offre, piuttosto, come «un flusso di situazioni» e un «susseguirsi di microazioni»⁷³, dominato dalla legge dell'instabilità e della metamorfosi. Tale principio investe, parimenti, la caratterizzazione dei sette personaggi del romanzo, riflettendosi specialmente nella figura centrale di Màstica. Nei vari episodi del romanzo, di fatto, le delimitazioni tra i diversi individui scompaiono e si confondono, così che le azioni restano prive di un autore chiaramente identificabile. Dando vita a un organismo narrativo instabile e discontinuo, Porta «istituisce un suo metodo di possibile composizione alternativa» dell'opera artistica, che «non può prescindere dall'orizzonte deflagrato dell'esperienza umana contemporanea»⁷⁴: come si è brevemente cercato di mostrare, infatti, i vari livelli testuali di *Partita* e la sua stessa genesi sono funzionali alla restituzione di una realtà «piena di crepe», secondo la definizione che ne offre l'autore stesso. Terminata «l'età borghese» e, con essa, i precedenti paradigmi di rappresentabilità del reale, la nozione tradizionale di 'storia' e i consueti meccanismi di organizzazione testuale sono ormai inservibili:

⁶⁸ E. Sanguineti, *Il Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 102.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ M. Manganelli, *Dalla poesia al romanzo: Partita*, «Avanguardia», IV, n. 12, 1999, p. 54.

⁷¹ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 165.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ivi*, p. 85.

⁷⁴ *Ivi*, p. 86.

Non c'è perché non c'è stata una storia, l'inizio e la fine coincidendo, dunque si elidono, giustamente, è questo il caso tipico, non ci sono eccezioni, che sono poi apparenza, ricordati dell'inizio che è la fine, è un verso che ho sentito e mi pare ormai inutile, ora che ci penso, chiedermi se devo interpretarlo in senso positivo o negativo, immagino, dice Anna, cioè se la dialettica storica ha un senso, adesso che è finita l'età borghese, al di là della quale ci troviamo, con evidenza: non è per questo che le storie del romanzo sono finite?⁷⁵.

La tecnica compositiva «*a frames*»⁷⁶ che abbiamo osservato nell'opera di Porta è dunque diretta conseguenza della dissociazione e delle fratture che attraversano la società contemporanea. Solo tenendo presente questa fondamentale relazione, d'altronde, è possibile comprendere pienamente le ragioni della significativa diffusione di tale cifra strutturale nell'ambito narrativo da noi delimitato. La segmentazione del materiale immaginativo in una molteplicità di frammenti o 'tessere' che rispondono a una logica per associazioni e slittamenti di elementi testuali si ritrova anche alla base della produzione in prosa di Sanguineti. L'influenza del paradigma onirico e della dimensione dell'inconscio permettono infatti di accostare *Partita* all'imprescindibile modello offerto dal primo romanzo sanguinetiano; analogamente, il ricorso alla tecnica del montaggio e la presenza del 'gioco' come principio regolatore della compagine testuale presiedono alla composizione del successivo *Giuoco dell'oca*. Quest'ultimo romanzo – su cui si tornerà, per una lettura dettagliata e approfondita, nella terza parte del presente lavoro – si articola nella successione di una serie numerata di 'tasselli', di episodi autonomi che si dispongono, a mo' di caselle, all'interno della griglia strutturale offerta dal tradizionale tabellone del gioco dell'oca. Il 'gioco', dunque, predispone una ben precisa *contrainte* numerica – le 'tessere' sono esattamente centoundici, come in *Capriccio italiano* – e fornisce ai lettori un insieme di regole cui attenersi, riassunte nella quarta di copertina del romanzo. Accanto all'andamento per schegge e frammenti, va dunque rilevata l'importanza rivestita dall'adozione di una 'cornice' o 'matrice formale' entro cui poter disporre i materiali verbali e i reperti citazionali. La medesima impostazione si ritrova anche in opere di autori attivi negli stessi anni, e che sperimentano soluzioni affini, pur non essendo accostabili all'ambito proprio della neoavanguardia; è il caso, ad esempio, delle *Città invisibili* di Italo Calvino, la cui veste formale dipende dal montaggio e dalla combinatoria di un numero elevato, ma non infinito,

⁷⁵ A. Porta, *Partita*, cit., p. 49.

⁷⁶ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 102.

III. Allegorie in prosa

di 'microtesti', costituiti in questo caso dalle cinquantacinque istantanee urbane che ritraggono, di volta in volta, un diverso scenario frutto dell'immaginario calviniano⁷⁷. I brevissimi e rarefatti medaglioni cittadini, a metà strada tra la descrizione e l'apologo, costituiscono dei 'quadri' di rappresentazione disgiunti, collocati dall'autore entro una struttura razionalmente definita⁷⁸. L'articolazione dell'opera risponde, infatti, a una complessa e studiata pluralità di vincoli formali e regole combinatorie, che guidano e orientano la libera fruizione testuale. Il libro calviniano si presenta diviso in nove capitoli (indicati da numeri romani), aperti e chiusi da una serie di 'micro-cornici' graficamente rilevate dall'uso del corsivo, che ospitano i dialoghi tra Marco Polo e l'imperatore dei Tartari. Le descrizioni di città, inoltre, sono disposte all'interno di una classificazione in undici categorie o 'rubriche', che si avvicendano nel testo secondo un procedimento di alternanza scalare. L'articolazione de *Le Città invisibili* risponde, pertanto, a un chiaro e calcolato meccanismo combinatorio; si ricordi che nel 1967 Calvino aveva racchiuso, nelle pagine saggistiche di *Cibernetica e fantasmi*, la propria visione di un mondo discreto e discontinuo, composto da parti separate:

Nel modo in cui la cultura d'oggi vede il mondo, c'è una tendenza che affiora contemporaneamente da varie parti: il mondo nei suoi vari aspetti viene visto sempre più come *discreto* e non come *continuo*. [...] Il pensiero, che fino a ieri ci appariva come qualcosa di fluido, evocava in noi immagini lineari come un fiume che scorre o un filo che si sdipana [...], oggi tendiamo a vederlo come una serie di stati discontinui, di combinazioni di impulsi su un numero finito (un numero enorme ma finito) di organi sensori e di controllo⁷⁹.

⁷⁷ Non si ripercorre, in questa sede, la distanza d'intenti che separa la produzione calviniana da quella degli autori della neoavanguardia; pur seguendo con interesse gli sviluppi del dibattito sul romanzo sperimentale e gli incontri del Gruppo '63, infatti, Calvino non condivide le posizioni dei suoi esponenti, restando fedele a un'impostazione di tipo razionalista e illuminista. Ci si limita a ricordare, almeno, la ben nota polemica svoltasi con Angelo Guglielmi sulle pagine della rivista «Il Menabò» (n. 6, 1963), a seguito della pubblicazione del saggio sulla *Sfida al Labirinto* (nel precedente numero 5 del 1962); e si veda, anche, la reazione di Renato Barilli all'articolo calviniano *Il mare dell'oggettività* («Il Menabò», 2, 1960), pubblicata – volutamente con il medesimo titolo – su «il verri», 2, 1960.

⁷⁸ Si consideri, inoltre, che nelle *Città invisibili* Calvino sceglie di collocare l'indice prima del *corpus* del testo, decisione del tutto inusuale per questo autore, e che si verificherà solamente in un altro caso, quello di *Palomar*. Ponendosi come una 'guida preliminare' per ogni lettore che si accosti all'opera, l'indice evidenzia l'importanza del dato strutturale e di una ragione logica e ordinante.

⁷⁹ I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi. Appunti sulla narrativa come processo combinatorio*, in *Saggi*, vol. I, a cura di C. Milanini, M. Barenghi e B. Falchetto, Milano, Mondadori, 1995, pp. 209-210.

Prendendo atto di una generale «rivincita della discontinuità», Calvino elabora dunque la concezione di una letteratura combinatoria, che presiede all'originale disposizione del materiale verbale in opere quali le *Città invisibili*, il *Castello* e la *Taverna dei destini incrociati*. Merita sottolineare, inoltre, la compresenza e la costante tensione esistente tra l'adozione di simili *contraintes* e la libertà dell'invenzione artistica, rilevabile anche nel sopra citato *Giucoco dell'oca* di Sanguineti. Il particolare andamento del libro calviniano, nato «per successiva giustapposizione di pezzi isolati»⁸⁰ – solo in ultima fase, a detta dell'autore, disposti all'interno di una griglia strutturale –, è ciò che lo rende particolarmente predisposto ad essere plasmato dal procedimento allegorico. A differenza di quanto precedentemente osservato in relazione ai *Nostri antenati*, il funzionamento dell'allegoria non è più imperniato sulla figura di uno specifico personaggio, ma risiede, piuttosto, nel metodo di costruzione dell'opera, scaturendo dalla natura eterogenea delle sue componenti e dalla frattura, non risanabile, che si apre tra le serie discontinue del romanzo.

Per concludere questa preliminare disamina, appare opportuno commentare, almeno brevemente, l'esperimento compiuto da Nanni Balestrini, il cui *Tristano* può essere giustamente additato come esempio di un «montaggio integrale»⁸¹, condotto fino al massimo delle sue potenzialità. L'intento di Balestrini, infatti, era quello di realizzare, mediante l'ausilio di un calcolatore elettronico, un «romanzo multiplo in copia unica», ossia un romanzo «del quale ogni singola copia risultasse, dati i medesimi repertori verbali, una combinazione testuale unica»⁸². Nella prima pubblicazione dell'opera, avvenuta presso l'editore Feltrinelli nel 1966, l'autore dovette però limitarsi a pubblicare «una singola versione, con il titolo *Tristano*, un ironico omaggio all'archetipo del romanzo d'amore»⁸³. Le tecniche di stampa del tempo, infatti, non consentivano la realizzazione dell'originario progetto; si dovrà attendere, per vederlo finalmente compiuto, l'edizione realizzata nel 2007 dalla casa editrice Derive & Approdi. Con gli attuali mezzi della stampa digitale è stato infatti possibile produrre «una tiratura di copie uniche numerate, contenente ciascuna una diversa combinazione del materiale verbale preconstituito, elaborata dal computer secondo un programma stabilito»⁸⁴. L'operazione riusciva dunque nell'originario intento di Balestrini: mettere in crisi «il dogma della versione originale, unica e definitiva, di un'opera

⁸⁰ I. Calvino, *Lettere*, 1940-1985, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1193 (lettera a Claudio Varese, 20 gennaio 1973).

⁸¹ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 177.

⁸² F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 204.

⁸³ N. Balestrini, *Nota dell'autore*, in Id., *Tristano*, Roma, Derive & Approdi, 2007, p. XIV.

⁸⁴ *Ibidem*.

III. Allegorie in prosa

letteraria, imposto dal rigido determinismo della tipografia meccanica gutenberghiana»⁸⁵; Invalidando lo stesso concetto di ‘originale’, Balestrini propone «un nuovo modo di concepire la letteratura e il romanzo in particolare, al quale si offrono inedite possibilità di libertà creativa e di comunicazione con il pubblico dei lettori»⁸⁶. La natura combinatoria e potenziale del testo, già presente nell’edizione del 1966, risulta dunque ulteriormente amplificata; l’effetto conclusivo, commenta Borelli, «è quello di una narrazione che si scioglie in *performances*, ogni volta secondo una nuova postura, una nuova intonazione di sé stessa»⁸⁷. Oltre a perdere la propria costitutiva «fissità», l’iper-romanzo di Balestrini contesta lo statuto del genere «direttamente dentro i suoi specifici mezzi di produzione, nel momento tecnico (e tecnologico) della sua espressione», riprendendo e attuando «con una radicalità assoluta»⁸⁸ l’insegnamento benjaminiano. L’autore, a ben vedere, assume il ruolo di *produttore*: «per nulla incline alla “creazione” soggettiva, Balestrini è piuttosto riconoscibile nella figura dell’operatore della e sulla lingua»⁸⁹, che smonta e ricombina frammenti narrativi; in maniera analoga, anche il lettore è chiamato ad assolvere una nuova funzione, quella di «*co-produttore*»⁹⁰ del testo. Un simile rinnovamento dell’opera letteraria e dei suoi parametri convenzionali si fonda su un «impiego materialisticamente oggettuale del linguaggio», per cui la parola è assunta e raccolta «in quanto citazione» e «altrio materiale da costruzione»⁹¹. Gli elementi verbali vengono maneggiati da Balestrini come moduli interscambiabili, unità da inserire nel gioco combinatorio e seriale della creazione artistica. I lacerti testuali utilizzati nel corpo del romanzo provengono da ambiti e forme letterarie fortemente eterogenee; strappati dal loro contesto d’appartenenza, vengono reimmessi all’interno dell’organismo letterario in inedite e discontinue sequenze discorsive, andando a comporre una delle venti lasse che formano, a loro volta, i dieci capitoli di ogni copia del libro. L’unicità e irripetibilità di ciascuna versione dell’opera di Balestrini, come si accennava, «amplifica la discontinuità assoluta prodotta dal montaggio integrale utilizzato, esponendo tutta la disorganicità della scrittura»; attraverso un uso così radicale del montaggio e dei meccanismi combinatori, si produce «un’“inquietudine irrigidita”», «un

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 168.

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ *Ivi*, p. 171.

⁹⁰ «Il lettore», si legge in un passaggio di *Tristano*, «è invitato a abbandonare il suo ruolo tradizionale di spettatore per indossare quello di attore, di coproduttore dell’opera».

⁹¹ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 171.

corpo testuale in irrisolvibile complicazione»⁹², percorso da faglie e discrasie. Ritroviamo dunque, nei metodi compositivi adottati da Balestrini, gli elementi evidenziati in principio di questo paragrafo relativamente alla forma di narrazione che meglio può esprimere l'istanza allegorica. Il «forsennato montaggio combinatorio» di Tristano si carica, infatti, di un forte gradiente critico, che va individuato proprio «nel profilo irriducibilmente spurio e sconnesso della sua scrittura, nel suo peculiare modo discorsivo»⁹³: nella sua interna frammentarietà e nelle sue *disiecta membra*, il testo – o meglio ‘i testi’ – di Balestrini si oppone all'illusione di un'unità armonica e organica, riproducendo la contraddittorietà e l'assenza di interpretazioni univoche proprie della società contemporanea. In ciò risiede, in ultima analisi, «il fattore di opposizione comunicativo depositato nell'antiromanzo balestriano»⁹⁴.

III. 3 Il trattamento allegorico dei generi letterari

Prima di concludere questa panoramica su alcune tra le diverse tipologie di allegorismo narrativo messe in atto dalla ‘letteratura di ricerca’, resta da esaminare un'ulteriore modalità, a nostro parere particolarmente degna d'interesse, in cui può esplicarsi l'incontro tra la funzione allegorica e il testo in prosa. In questo caso, l'istanza allegorica investe la totalità dell'‘insieme-testo’, risiedendo nel particolare trattamento del genere o dei generi letterari realizzato dall'opera narrativa. La tipologia di allegorismo qui considerata, dunque, può essere ricompresa all'interno della macrocategoria dell'‘allegoria dei modelli’ teorizzata da Filippo Bettini e discussa nel precedente capitolo.

Nell'ambito delle scritture ‘di ricerca’ da noi preso in esame, infatti, si assiste frequentemente a un originale recupero in funzione allegorica dei generi, specialmente di quelli che risultano maggiormente codificati e stereotipati dalla tradizione letteraria. Si

⁹² Ivi, p. 177.

⁹³ Ivi, p. 180.

⁹⁴ Ivi, p. 181.

III. Allegorie in prosa

osserva, dunque, una diffusa «disposizione artistica votata al riuso»⁹⁵ e alla riscrittura di forme preesistenti; una tendenza che, significativamente, s'indirizza e si esplica soprattutto verso quelle tipologie di narrazione che presentano una struttura rigidamente e chiaramente definita nelle sue 'tappe' costitutive, in cui i ruoli tipici e gli snodi chiave della vicenda appaiono quasi delle scelte obbligate, dettate dalla stanca ripetizione e dall'abuso del genere da parte di un pubblico in gran parte popolare – è il caso, ad esempio, del romanzo poliziesco o del romanzo 'rosa'. Come ha osservato acutamente Susan Sontag intorno alla metà degli anni Sessanta, sono proprie queste forme «calcificate» a rendersi maggiormente disponibili a un'azione di risemantizzazione:

Molti scrittori contemporanei, nella ricerca di forme atte a ravvivare il romanzo, si sono fermati proprio sui tipi di narrazione più calcificati, più consueti, più "chiusi" (ciò che è veramente banale diventa a maggior ragione disponibile per un'utilizzazione originale). Un esempio è l'uso del racconto di fantascienza da parte di Burroughs⁹⁶.

Appare opportuno, inoltre, ricordare almeno brevemente le indicazioni su un rinnovato utilizzo e su un ripensamento dei generi letterari proposte da quel versante della critica italiana che abbiamo visto raccogliersi dichiaratamente, a partire soprattutto dagli anni Ottanta, intorno alla voce dell'allegoria. Il collettivo 'Quaderni di critica', significativamente, inserisce come punto all'interno del proprio programma il «riconoscimento della parità assiologica dei generi letterari»; la convinzione da essi energicamente portata avanti è che non esiste, a ben vedere, «una gerarchia qualitativa di generi letterari», quanto piuttosto «una produzione unitaria di scrittura che si articola in sottocodici»⁹⁷. Viene rivendicata con fermezza, inoltre, la produttività di quei processi inventivi, praticati frequentemente all'interno di una 'letteratura di ricerca', che spingono molteplici e distinti generi a convergere e ibridarsi, sconfinando nelle reciproche aree d'azione e interesse; dall'urto fra convenzioni eterogenee e dalla contaminazione di codici tra loro separati, condotta con rigorosa consapevolezza critica e guidata da una ben precisa progettualità, possono infatti scaturire nuove e impreviste direzioni di senso. La capacità di reinventare lo statuto del genere adottato, giungendo talvolta fino al capovolgimento e

⁹⁵ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 134.

⁹⁶ S. Sontag, *Contro l'interpretazione* [prima ed. it. 1967], trad. Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 1998, p. 165-166.

⁹⁷ F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 25.

all'invalidamento delle prerogative ad esso tradizionalmente associate, risponde a una volontà chiaramente definita e può essere intesa come una strategia autoriale finalizzata, anch'essa, al raggiungimento del messaggio allegorico dell'«insieme-testo». La riscrittura dei parametri propri di un determinato genere narrativo, messa in atto da un numero significativo di testi collocabili nella stagione dello sperimentalismo e di una nuova avanguardia letteraria, si configura e va interpretata, dunque, come un'operazione di reinvenzione e risemantizzazione orientata in senso allegorico.

Un caso specifico, che si presta particolarmente a mostrare il funzionamento di quest'indiretta modalità di allegorismo testuale, è rappresentato dall'utilizzo in senso allegorico del genere 'giallo' e/o del paradigma indiziario. Come si accennava poc'anzi, il meccanismo in questione mostra le proprie potenzialità soprattutto se applicato a forme trite e stereotipate, associate di frequente a una letteratura di consumo o di massa. Il giallo si presta ottimamente a una simile funzione: come indicato da Luigi Malerba, infatti, «l'orizzonte espressivo di uno schema abusato e svilito da una vasta produzione di consumo come il "giallo" si nobilita soltanto con un "valore aggiunto", quello che giustifica il libro»⁹⁸. Il «valore aggiunto» indicato dallo scrittore è costituito dalla presenza sistematica e strutturale di un'istanza allegorica, che si esprime attraverso molteplici strategie formali, tra cui, appunto, la reinvenzione delle caratteristiche proprie di questo genere letterario.

L'azione di sovvertire gli elementi di base del genere, procedendo a un paradossale ribaltamento delle sue convenzioni o ibridandolo con altri codici narrativi, può farsi carico di un singolare effetto di potenziamento gnoseologico della 'forma' dell'opera. Proprio Luigi Malerba, nel panorama italiano oggetto del nostro studio, ha offerto delle prove particolarmente interessanti di utilizzo 'atipico' del genere giallo: *Il serpente* e *Salto Mortale*, di cui tratteremo con maggior spazio nella seguente sezione di questo lavoro, sono appositamente costruiti dall'autore come dei 'gialli al contrario' o degli 'anti-gialli'. L'operazione di riscrittura in senso sperimentale del paradigma del giallo e del poliziesco che attraversa la narrativa italiana a partire dagli anni Sessanta, e che trova nella produzione malerbiana le sue punte più alte, andrà chiaramente considerata alla luce dell'influenza esercitata su di essa dalle teorie del *Nouveau roman* e della ricezione dei testi di Alain Robbe-

⁹⁸ La citazione è tratta da un'intervista a Malerba, pubblicata in *L'epoca del non lettore*, a cura del Gruppo Laboratorio, «L'illuminista», anno IV, n. 17/18, 2006, p. 74. In essa, Malerba osserva come il giallo sia «uno degli schemi della tragedia, antico quanto la letteratura drammatica. Violenza e mistero sono due molle formidabili della narrativa di ogni tempo»; l'autore ammette inoltre apertamente di aver «fatto ogni volta un uso anomalo di questo schema narrativo», al fine «di esaltare le qualità o i vizi di un personaggio, di rendere più espressivi i suoi turbamenti e più vitale la sua presenza».

III. Allegorie in prosa

Grillet e Michel Butor, pionieri di «una nuova fenomenologia dell'opera letteraria»⁹⁹. Nella celebre trilogia di Robbe-Grillet, la struttura tradizionale del poliziesco viene infatti continuamente e palesemente irrisa: lo schema tipico del genere gira a vuoto, costruendosi intorno a un omicidio che potrebbe essere il frutto della mente paranoica del protagonista (*Le voyeur*), o avvolgendosi continuamente su sé stesso, in un groviglio di piani temporali apparentemente inestricabile (*Les gommés*). Allo stesso modo, nei 'gialli d'avanguardia' malerbiani si assiste al capovolgimento delle prerogative del genere, arrivando a mettere in dubbio persino l'esistenza stessa del delitto da cui è apparentemente scaturita l'indagine iniziale; in tale processo, come vedremo, un ruolo non indifferente è giocato dal moltiplicarsi della voce narrante, caratterizzata da un interno dialogismo.

L'operazione di smontaggio e destrutturazione dei meccanismi tipici del genere, che si analizzerà in modo puntuale durante la lettura dei testi, assolve la funzione di amplificare la «vocazione congetturale»¹⁰⁰ propria di questa forma letteraria, potenziando la sua profonda e allusiva valenza epistemologica. Si tratta di un elemento rilevabile anche all'interno delle opere prodotte dal tedesco Gruppo '47, in particolar modo nella produzione narrativa di Friedrich Dürrenmatt; i suoi romanzi – specialmente l'opera del 1958, *La promessa. Requiem per il romanzo giallo* – sono non a caso indicati di frequente dagli studiosi come 'gialli epistemologici' o 'gialli emblematici', volendo suscitare, attraverso una corrosiva critica ai meccanismi tipici dello schema della *detection*, una riflessione sull'esistenza umana e sul peso, schiacciante, dello *Zukunft*, ovvero del Caso.

L'intenzionalità allegorica del lavoro sulle forme letterarie si esplica, dunque, attraverso la contestazione interna dell'impianto tradizionale e delle norme proprie del genere di riferimento. Un lavoro che, come sottolineato da Federico Fastelli nel corso della sua attenta analisi sul 'nuovo romanzo', «trova il proprio polemico obiettivo in una destrutturazione delle certezze epistemologico-conoscitive canoniche», in una critica indiretta «del determinismo scientifico così come del realismo narrativo»¹⁰¹. Va d'altra parte notato come il modello del romanzo giallo conosca una singolare diffusione all'interno della narrativa del secondo Novecento (italiana e non): tra le molteplici possibilità di riutilizzo e

⁹⁹ A. Gialloredo, «Il delitto rende ma è difficile». *Riletture e sabotaggi "sperimentali" degli stereotipi della narrativa gialla*, in Id., *I cantieri dello sperimentalismo*, Milano, Jaka Book, 2013, p. 248.

¹⁰⁰ Si veda, nuovamente, quanto afferma Gialloredo: «La vocazione congetturale, consona al dipanarsi delle trame gialle, risulta ancor più stringente se portata a un grado assoluto di arbitrarietà e insondabilità: produce non più la materia bruta della suspense quanto un più intellettuale stato di epoche che inclina il discorso ai postulati dell'avanguardia, con il corollario della messa in secondo piano della realtà, cui si antepone il riflesso ch'essa proietta nello specchio della coscienza» (ivi, p. 226).

¹⁰¹ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 166.

risemantizzazione degli «schemi semiotici standardizzati dall'industria culturale», infatti, «gli scrittori riconducibili alle neoavanguardie sono stati particolarmente sensibili a quelli del romanzo poliziesco»¹⁰². Fastelli adduce, come possibile spiegazione di tale fenomeno, proprio la vicinanza strutturale tra il modello della *detection* poliziesca e i processi mentali di «deduzione e razionalizzazione»¹⁰³ del reale, che costituiscono il fondamento della narrazione *tout court*.

Questi e altri aspetti rendono il 'giallo' e le sue riletture oggetto di particolare attenzione all'interno del presente studio; nondimeno, un discorso critico di questo tipo si rende possibile anche in relazione all'adozione, straniata e problematica, di altri generi letterari. Basti pensare, ad esempio, al modello della letteratura fantascientifica – menzionato anche da Susan Sontag nel passo sopra citato –, i cui *topoi* entrano massicciamente nella produzione narrativa italiana degli anni Settanta e Ottanta, ispirando alcune opere cronologicamente e tematicamente affini, quali *Dissipatio H.G.* di Morselli e *Il Pianeta irritabile* di Volponi, già in precedenza citate, cui vanno aggiunti almeno *Il re del magazzino* di Porta e la cosiddetta 'trilogia atomica' di Cassola. In simili testi, tuttavia, si riscontra una professata presa di distanza dai canoni più esplicitamente e immediatamente identificativi del genere fantascientifico, associata a una chiara volontà di reinventarne in maniera originale lo statuto. La «letteratura apocalittica d'autore», com'è stata definita da Florian Mussgnug, risente infatti della contrapposizione tra la scrittura 'alta' e i generi, fortemente codificati, della cultura di massa; tra questi ultimi rientra, appunto, anche l'ambito della fantascienza, recepito comunemente come forma di narrazione rivolta a un pubblico 'basso' e popolare. Le opere sopra menzionate, pertanto, pur attingendo ampiamente dall'immaginario fantascientifico, lo plasmano e lo riutilizzano come strumento per condurre un'efficace analisi sociologica; rielaborando in modo innovativo e personale gli stilemi propri del genere, autori come Volponi e Morselli danno vita a dei testi che abbondano di rimandi alla realtà extra-letteraria. Come si avrà modo di osservare più distesamente durante le singole analisi testuali, i 'prestiti' tratti dal filone fantascientifico vengono dunque svuotati del loro senso originario e 'rifunzionalizzati' al fine di veicolare il messaggio allegorico

¹⁰² Ivi, p. 155.

¹⁰³ Ivi, p. 156: «La scelta dei Nuovi Romanzieri sembra implicitamente connessa, semmai, a una messa in discussione del sistema deduttivo in quanto fondamento della narrazione in genere, di cui, in effetti, il romanzo poliziesco non sarebbe che la più esplicita declinazione. La *detection* poliziesca potrebbe essere concepita, allora, come esternazione di modalità concettuali – deduzione e razionalizzazione – che eccedono il discorso del genere letterario particolare, palesandosi, nel caso, come il fondamento della capacità narrativa in generale».

III. Allegorie in prosa

dell'opera. Una simile operazione di riscrittura è condotta, molto spesso, attraverso l'ibridazione, all'interno di uno stesso romanzo, di codici appartenenti ad ambiti e modelli tra loro distinti, il cui inedito accostamento produce un sovvertimento dei canoni letterari e configura l'opera come luogo d'intersezione tra più generi narrativi.

A ulteriore riprova di come gli autori afferenti a una 'letteratura di ricerca' si pongano in un rapporto dialettico con i modelli letterari, dialogando in maniera originale con le forme di narrazione popolari e dunque maggiormente stereotipate, si può ricordare anche il particolarissimo recupero del romanzo epistolare attuato da Alberto Arbasino ne *L'anonimo Lombardo*. Il testo dello scrittore di Voghera, d'altra parte, si mostra fedele a un fondamentale principio della 'riscrittura' già a partire dalla sua complessa e intricata vicenda editoriale¹⁰⁴. Il romanzo di Arbasino s'impone infatti alla nostra attenzione per il suo originale trattamento del modello principale della narrazione, costituito dallo schema del romanzo epistolare, richiamato fin dalla nota di avvertenza dell'opera, che simula ironicamente il classico *topos* del ritrovamento:

Avvertenza. Questa storia non è mia. È arrivata per posta da parte di un Anonimo Lombardo 1955, che poi è morto. C'erano tante note. Le abbiamo tolte quasi tutte.
(A. A.).

Ricalcando lo schema delle *Lettres portugaises*, «capostipite del moderno romanzo epistolare»¹⁰⁵, Arbasino dichiara, al contempo, il genere di riferimento prescelto e la volontà di estrema *complicazione* del modello adottato. Lo stesso stilema del presunto ritrovamento, che dovrebbe a rigore farsi garante dell'autenticità della vicenda narrata, «pur conservandosi,

¹⁰⁴ La prima versione dell'*Anonimo Lombardo*, pubblicata nel 1959 da Feltrinelli, è una raccolta composta che include quindici racconti. All'interno di questo volume s'inseriva il racconto lungo *Il ragazzo perduto*, che solo nel 1966 sarebbe stato riproposto nella veste autonoma di romanzo singolo, con il titolo de *L'anonimo Lombardo*, sempre dalla casa editrice Feltrinelli. A questa prima edizione come 'romanzo autonomo' faranno seguito una nuova edizione curata da Einaudi nel 1973 (che presenta alcune variazioni di ordine linguistico e strutturale rispetto alla precedente) e una quarta pubblicazione da parte di Adelphi nel 1996. Si veda, d'altra parte, quanto afferma lo stesso Arbasino in occasione della riproposizione dell'originario racconto come testo singolo: «Devo avvertire che [...] il testo è stato ancora una volta *riscritto*: ma secondo lo stesso *mood* emotivo e culturale di quegli anni là, senza ricorsi a facili "senni del poi" o a esperienze letterarie successive, e attenendosi comunque al principio generale (manzoniano e gaddiano) per cui *non esiste mai, tutto sommato, la versione definitiva di un testo, bensì numerose versioni possibili che si modificano ad ogni rilettura*» (A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 207-208).

¹⁰⁵ F. Fastelli, *Arbasino e il romanzo epistolare*, in Id., *Il nuovo romanzo*, cit., p. 173; dello stesso autore si veda anche il saggio «*Costruire con materiali sintetici*». *L'Anonimo lombardo di Alberto Arbasino come metaromanzo*, in *La letteratura della letteratura*, a cura di A. M. Morace e A. Giannanti, Pisa, Edizioni ETS, 2016.

è sottoposto a un processo di derisione, quasi a tramutarsi, esso stesso, in una sorta di sfottò nei confronti delle regole»¹⁰⁶ del genere letterario in questione. Le tecniche di riutilizzazione delle forme della tradizione cui l'autore ricorre, tuttavia, si rivelano ben più sottili e complesse, agendo su vari livelli del congegno narrativo, che si mostra internamente stratificato e percorso da una molteplicità d'istanze eterogenee. La «scelta del romanzo epistolare quale struttura semiotica preesistente e standardizzata»¹⁰⁷ viene infatti contaminata dalla pratica di costellare il testo “principale” (se tale può definirsi) con un numero sorprendentemente ampio di notazioni e commenti. Il sistema di note risulta talmente invasivo da costituire quasi un contro-discorso autonomo, un dilagante commento al *corpus* epistolare che cerca di bilanciarne gli umori illuministici¹⁰⁸. L'uso, sistematico in tutto il corso del romanzo, di «frammentare e frastagliare il testo epistolare (già di suo discontinuo) con divagazioni e note» ottiene l'effetto di «interrompere la credulità del lettore»¹⁰⁹, generando un'opera fortemente composita. L'ibridazione del modello epistolare con la pratica del commento è condotta con tale rigore dallo scrittore da creare l'impressione di trovarsi di fronte a «due libri» sovrapposti:

l'Anonimo Lombardo mira a un alto concetto letterario: il matrimonio dell'opera narrativa con un commento epistolare sulla sua composizione. Metà romanzo e metà critica: un esperimento formale pienamente consapevole, gentilmente esasperante, spesso affascinante. In verità due libri¹¹⁰.

In conformità con quanto precedentemente affermato sulla commistione e sull'urto di codici differenti, ne *L'Anonimo Lombardo* viene dunque a crearsi «una sorta di

¹⁰⁶ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 173.

¹⁰⁷ Ivi, pp. 164-165.

¹⁰⁸ Si veda al riguardo l'analisi di E. Bolla, *Invito alla lettura di Arbasino*, Milano, Mursia, 1979, pp. 50-51: «e poi naturalmente ci sono le note che fanno il romanzo nel romanzo e offrono spesso il commento a quanto detto nel testo ma in un umore opposto, in genere. Siccome il testo tende ad essere molto controllato, “illuminista”, le note si sfrenano in sentimentalismi terribilmente ottocenteschi e “romantici”; quelle rare volte che il testo si lascia andare al “linguaggio del cuore” subito le note si distanziano e commentano ironiche o comiche. Il tutto è asettico, il lettore si dovrà dunque “accontentare” (o meno) della tensione tra note e testo, fra illuminismo e romanticismo dell'animo lombardo, tra romanzo fatto e da farsi nel suo farsi». Si consideri che la prima edizione del romanzo contiene ben 178 note al testo, mentre l'edizione Einaudi ne ospita 181.

¹⁰⁹ G. Policastro, *Le parole nuove di Arbasino*, in *Le parole e le cose 2. Letteratura e realtà*, disponibile all'url <http://www.leparoleele cose.it/?p=38003>; la studiosa paragona l'effetto ottenuto da Arbasino con «l'esperimento di diffrazione della trama» tentato da Manganelli con *Hilarotragoedia*. Gilda Policastro si sofferma sulle peculiarità de *L'Anonimo Lombardo* anche nel volume *Polemiche letterarie. Dai Novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012, cui si rimanda.

¹¹⁰ A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, cit., p. 5.

III. Allegorie in prosa

cortocircuito»¹¹¹ fra la traccia epistolare di partenza e l'inserimento delle note di commento. Il testo, di conseguenza, «si presenta nel suo svolgersi come un romanzo epistolare atipico», in cui «alla trascrizione delle epistole sono intervallate ampie parti metanarrative»¹¹². La fondamentale «portata metafinzionale dell'operazione arbasiniana» è debitamente evidenziata da Federico Fastelli, il quale osserva come la componente di auto-riflessione sui meccanismi della letteratura ottenga l'effetto di «denaturalizzare la fruizione» del testo, «rendendo, passo dopo passo, il lettore consapevole dell'artificiosità dell'opera d'arte, secondo una particolare declinazione di un'ideologia dello straniamento»¹¹³. Il pervasivo «autocommento» che interrompe lo scorrere del romanzo epistolare produce, di fatto, uno sconvolgimento interno alla scrittura, palesando «i processi compositivi che strutturano la creazione narrativa»¹¹⁴.

La tendenza a recuperare e combinare abilmente differenti e preesistenti codici comunicativi, fin qui osservata ne *L'anonimo Lombardo*, è debitrice di una concezione dell'organismo narrativo quale «Invenzione Indiretta»: come scrive lo stesso Arbasino nel volume *Sessanta Posizioni*, «nelle epoche come la nostra, si sa che si costruisce comunque con materiali sintetici, inautentici, però critici»¹¹⁵. Le forme e i modelli standardizzati desunti dalla tradizione, pertanto, possono ancora rivestire una funzione critica, purché vengano immessi, attraverso un «atto creativo», entro un'inedita e dissacrante conformazione testuale. La basilare «disposizione al riuso», che si pone come cifra dell'intera produzione di Alberto Arbasino, appare infatti «il portato di una particolare analisi socio-culturale», sorretta «dall'attenzione nei riguardi di quelle mutazioni estetiche, e dunque politiche, che l'avvento della cosiddetta cultura di massa ha provocato nella società occidentale»¹¹⁶. Nel romanzo qui considerato, le missive che descrivono la personale e fittizia vicenda sentimentale dell'Anonimo protagonista diventano non a caso «lo strumento ideale per un inquadramento del contesto italiano di fine anni Cinquanta»¹¹⁷; a ben vedere, è proprio «il back-ground socio-culturale» contemporaneo all'autore ad occupare il reale «centro del romanzo», poiché Arbasino «inserisce nelle lettere e nelle note tutta una serie di

¹¹¹ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 176.

¹¹² G. Policastro, *Le parole nuove di Arbasino*, cit.

¹¹³ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., pp. 168-169.

¹¹⁴ Ivi, p. 169.

¹¹⁵ A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 51.

¹¹⁶ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 172.

¹¹⁷ Ivi, p. 174.

commenti, considerazioni, riflessioni sulla situazioni intellettuale della penisola capace di restituire un affresco storico-artistico di grande interesse»¹¹⁸.

Le esemplificazioni addotte in queste brevi pagine mostrano, pertanto, come il riuso dei generi letterari da parte della ‘letteratura di ricerca’ sia sempre orientato e dettato da una ben precisa intenzionalità – quel valore «critico» sottolineato da Arbasino –, storicamente e culturalmente determinata.

Tale principio, insieme agli altri che sono stati evidenziati nel corso di questa preliminare disamina, emergerà con maggior precisione dall’analisi delle singole opere narrative proposte nella terza e conclusiva sezione di questo lavoro. L’attento e circostanziato esame di una serie di testi afferenti all’area della ‘letteratura di ricerca’, infatti, intende mostrare la produttività della griglia teorica delineata in queste pagine, utile per comprendere non solo il funzionamento dei complessi meccanismi in essi attuati, quanto soprattutto la progettualità e la finalità che, di volta in volta, presiedono all’invenzione e alla disposizione narrativa.

¹¹⁸ Ivi, p. 175.

III. Allegorie in prosa

PARTE TERZA

I. Discorsi teologici negativi. Le meta-allegorie di Giorgio Manganelli

Nel tracciare un rapido ma denso ritratto della figura e dell'opera di Manganelli, Alfredo Giuliani ha posto in primo piano, significativamente, l'adozione del procedimento allegorico da parte dell'autore milanese. Elemento unificante della varia e prolifica produzione in prosa del 'Manga', l'allegoria appare infatti come «il dato costante della sua scrittura»¹, costituendosi come spinta che guida il disporsi della parola scritta sulla pagina, talvolta emergendo sulla superficie del testo e più spesso identificandosi con il livello formale e retorico dell'opera. Il *corpus* manganelliano rappresenta, pertanto, un ottimo 'caso di studio' con cui avviare la parte di questo lavoro che, attraverso un'analisi ravvicinata di una selezione di testi in prosa, vuole riflettere sull'insistita presenza e sul concreto funzionamento dell'istanza allegorica nel tessuto dell'opera letteraria.

In particolare, in questa sede si è scelto di soffermarsi su due testi specifici della produzione manganelliana: *Centuria*, edito per Rizzoli nel 1979, e il più tardo *Encomio del tiranno*, ultimo tra i libri pubblicati in vita dallo scrittore, questa volta da Adelphi, soltanto due mesi prima della sua scomparsa (e pertanto indicato, da alcuni critici, come il primo tra i suoi libri postumi). Tali opere, nella diversa fisionomia che le contraddistingue e che

¹ A. Giuliani, *Allegorie del signore in grigio*, in Id., *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 92; a questo contributo va aggiunto, almeno, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, pubblicato sempre da Alfredo Giuliani nel volume *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000.

testimonia chiaramente l'evoluzione nel tempo della scrittura di Manganelli, consentono infatti di tracciare un interessante discorso a partire dalla tipologia della 'allegoria tematizzata', per mostrare il suo progressivo e quasi inavvertibile slittamento verso la forma di una 'meta-allegoria' o 'allegoria metanarrativa'. Pur focalizzandosi, dunque, su queste specifiche declinazioni della presenza dell'allegoria all'interno del testo in prosa, le riflessioni qui condotte terranno tuttavia ben presente l'ampio percorso compiuto dalla scrittura manganelliana e saranno pertanto attentamente contestualizzate, richiamando gli elementi fondamentali della poetica dell'autore e il particolare trattamento delle forme e dei generi letterari da lui portato avanti con coraggioso sperimentalismo.

L'attività di Manganelli, infatti, s'inserisce sin dai suoi esordi nel solco del Gruppo '63, distinguendosi tuttavia per l'originalità delle posizioni teoriche – compresa la concezione della letteratura come 'menzogna' e artificio, agli antipodi rispetto al binomio 'ideologia'/ 'linguaggio' che Sanguineti poneva invece a fondamento dell'ineludibile storicità dell'atto artistico –, e, specialmente, per l'oltranza e l'esuberanza delle soluzioni linguistiche e lessicali attuate nelle sue opere². Già la pubblicazione, nel 1964, di un testo come *Hilarotragoedia*, contraddistinto da una «espressività incontenibile, sradicante» e «travolgente»³, dimostra chiaramente come l'autore intenda realizzare *sul* linguaggio e *tramite* il linguaggio un'operazione inedita e provocatoria: in maniera apparentemente paradossale, infatti, Manganelli risponde alla crisi della funzione e dell'importanza della tradizione letteraria attraverso un recupero, a piene mani, di una prosa dotta e persino 'iperletteraria', di un lessico alto e ricercato, in cui agli intrepidi neologismi si accostano

² Su questo punto si vedano, tra gli altri, i contributi di Francesco Muzzioli (<https://francescomuzzioli.com/giorgio-manganelli/>, ultima consultazione 10/10/2020), Massimiliano Borelli (*Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, cit.) e Filippo Milani (*Giorgio Manganelli: emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon, 2015). Di M. Borelli si veda anche il contributo dal titolo *Gli ilaro-tragici labirinti verbali di uno scrittore 'mangagnifico'*, pubblicato sulla rivista online *Le reti di Dedalus*, in cui lo studioso ricorda come Manganelli abbia rappresentato, all'interno del Gruppo '63, «la faccia più radicale nella direzione dello "specifico letterario" e dell'autonomia dell'elaborazione linguistica, secondo una posizione teorico-critica che non contempla confessate contiguità con ideologie, significati, moralità varie»; eppure, specifica Borelli, «dietro questa maschera di *fool* impenitente, sfuggente a ogni "appello" e istanza civili e sociali, stava un estremo costruttore di panorami inediti, nei quali andavano depositandosi configurazioni della Realtà [...] tra le più disforiche e inquiete della nostra letteratura, proprio perché affidate alle molteplici variazioni di un enigma, di un muffo orizzonte di oggetti e di luoghi, di un immaginario ruinoso e sfuggente» (disponibile all'url http://www.retidedalus.it/Archivi/2010/estate/LUOGO_COMUNE/2_manganelli.html).

³ A. Guglielmi, *L'inferno linguistico di Manganelli*, «il verri», 14, 1964, ora in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, Riga, 2006, p. 207: «*Hilarotragoedia* presenta un universo linguistico a forte carica eversivo-dirompente all'interno del quale circola e si scatena una corrente di espressività incontenibile, sradicante, melmosa e travolgente».

termini ripresi da un passato avvertito ormai come dismesso e desueto⁴. Si comprende, quindi, l'ossimorica definizione proposta da Francesco Muzzioli, che vede nella figura di Manganelli un curioso esempio di «avanguardista all'indietro», intento a «convogliare nella costruzione dei “mondi impossibili” anche i linguaggi iperletterari e iper-retorici»⁵. La scrittura manganelliana, infatti, fa ampio uso di procedimenti figurali, di costruzioni e artifici retorici, snodandosi frequentemente in sofisticate volute sintattiche e discorsi di cui non è agevole intravedere la fine, per via del loro espandersi in ogni direzione, attraverso continue divagazioni e digressioni. Una prosa, dunque, fortemente elaborata, che si richiama alla sontuosità e al grado di complessità della letteratura italiana barocca; e tuttavia, proprio nelle forme e nelle strutture della tradizione l'autore riesce, con esiti sorprendenti, a convogliare ed esprimere una forte carica eversiva⁶.

Nella prima delle due opere che si andranno a considerare, questo «flusso linguistico divagante e impetuoso» che tanto caratterizza il periodare delle opere del 'Manga' si trova a confrontarsi con l'imposizione di una «struttura rigida»⁷, di una *contrainte* che lo 'imbrogli' entro una misura narrativa prefissata. Nella composizione di *Centuria*, infatti, Manganelli si sforza di costringere la propria straripante ispirazione in un limite di estensione ben preciso,

⁴ Sul valore profondamente oppositivo di una simile operazione ritorna anche Francesco Muzzioli: visto il crollo di una cultura “alta”, causato da una società del consumo che «ha ormai schiacciato la tradizione e l'ha respinta in un ghetto», non vi è «nulla di più “oppositivo” delle parole obsolete e decadute che si ribellano all'annullamento e vengono scagliate come un corpo contundente contro la lingua esistente che le ignora e le scarta», osserva il critico (<https://francescomuzzioli.com/giorgio-manganelli/>, ultima consultazione 10/10/2020).

⁵ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 249. «Ci si trova così», commenta altrove il critico, «di fronte a una ben curiosa avanguardia, che avrebbe indispettito Marinetti; un'avanguardia che, a scorno del suo nome, guarda all'indietro e si fa più tradizionale della tradizione e più letteraria della letteratura vigente» (<https://francescomuzzioli.com/giorgio-manganelli/>).

⁶ Simili considerazioni sono espresse anche nell'introduzione scritta da Calvino in occasione dell'uscita in Francia di *Centuria* (*Centuria – Cent petits romans-fleuves*, trad. di J.-B. Para, Mâcon, Éditions «W», 1985), ripubblicata poi nell'edizione Adelphi del 1995. Cercando di definire i tratti più significativi della figura di Manganelli, Calvino si sofferma proprio sulla compresenza della «tradizione» e dell'«avanguardia»: «nessuno rappresenta più di lui nello stesso tempo la tradizione e l'avanguardia. La tradizione perché parte sempre da un ideale di forma molto strutturato e colto, nella sintassi della frase e nella logica dell'invenzione e dell'argomentazione [...]. L'avanguardia perché non c'è sfida nell'uso del pensiero e delle forme d'espressione che faccia indietreggiare Manganelli».

⁷ F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, tesi di dottorato in Italianista, XXIV ciclo, università di Bologna 'Alma mater studiorum', 2012, p. 132: «L'attrazione di Manganelli [...] per la composizione di testi in prosa che siano la sintesi tra una struttura rigida, spesso legata a generi letterari tradizionali e codificati, e un flusso linguistico impetuoso e divagante, trova forse la massima espressione in una delle più strepitose sperimentazioni manganelliane: i “cento piccoli romanzi fiume” di *Centuria*».

coincidente con la lunghezza di una pagina, o al massimo di una pagina e mezzo; limite dettato, secondo quanto riferisce l'autore stesso, da una mera circostanza occasionale:

Avevo per caso molti fogli da macchina leggermente più grandi del normale, e mi è venuta la tentazione di scrivere *sequenze narrative* che in ogni caso non superassero la misura di un foglio: è un po' il mito del sonetto, cioè di una struttura rigida e vessatoria con la quale lo scrittore deve necessariamente misurarsi⁸.

Al di là della circostanza contingente, ciò che interessa evidenziare è piuttosto la definizione, cui fa ricorso Manganelli durante quest'intervista, di «sequenze narrative». Il vincolo formale, quasi «vessatorio» e ispirato al «mito del sonetto», di racchiudere entro poco più di quarantacinque righe le aeree invenzioni nate nel laboratorio manganelliano fa sì che il libro si presenti come assemblaggio o 'montaggio' di brevi istantanee, a cui l'autore affida il compito di restituire l'impressione di una particolare condizione individuale, di uno stato d'animo tradotto nell'arco narrativo di una pagina e a essa consegnato⁹. Attraverso queste specifiche e originali modalità compositive si concretizza quella ferma volontà di contrastare le strutture romanzesche tradizionali, che è possibile individuare chiaramente nel corso dell'intero *corpus* manganelliano. Il rifiuto di adeguare la propria creatività alla veste convenzionale del romanzo, e anzi «l'incapacità di adattarsi»¹⁰ alla sua logica, sono infatti alla base di tutte le complesse invenzioni formali e linguistiche attuate dall'autore, nonché della tendenza a reinventare le norme interne dei generi letterari codificati, evidente soprattutto nella prima fase della produzione manganelliana (basti pensare, ad esempio, all'originale riuso della forma del 'trattatello' scientifico in *Hilarotragoedia* o del genere del

⁸ S. Giovanardi, *Cento brevi romanzi fiume*, intervista a Giorgio Manganelli, «Avanti! », 8 aprile 1979, ora in G. Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 47; il corsivo è mio.

⁹ Illustrando la ragione per cui i brevi racconti di *Centuria* sono stati pubblicati seguendo l'esatto ordine di composizione, Manganelli afferma che, «nel loro insieme», essi vogliono disegnare «se non una trama, certamente un ritmo: il ritmo degli stati d'animo che si succedevano assolutamente incompatibili fra loro come le ipotesi di un universo di volta in volta narrate» (*ibidem*).

¹⁰ Si cita da A. Giuliani, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, cit., p. 15; Manganelli, prosegue il critico, «non ha il gusto della narrazione se non allegorica», e «i suoi non sono personaggi ma ipotesi di omuncoli, le sue storie esempi edificanti di una dottrina mentita; il suo procedimento compositivo, la sua maniera di scrittura, se preferite, non è altro che una perpetua e pervadente supposizione, un ragionato, balzano, onirico arbitrio». Egli, conclude Giuliani, «non era un narratore»: «amava e capiva come pochi le favole e le architetture romanzesche, ma non si adattava alla disciplina, al senso comune del romanzo», somigliando, piuttosto, a «uno scalpitante poeta della prosa» (ivi, pp. 15-16).

commento in *Nuovo commento*)¹¹. Nel caso specifico costituito dalle ‘centurie’, la negazione dei moduli della narrativa tradizionale trova realizzazione nel tentativo, condotto con estremo rigore, di ridurre all’essenzialità le prerogative del romanzo (*in primis* lo svilupparsi e l’estendersi nel tempo dell’intreccio) e offrirne una versione quasi scarnificata, estremamente asciugata: del romanzo, come dirà Manganelli nella sopra citata intervista condotta da Stefano Giovanardi, sembra esser rimasta solo l’ossatura, come se vi fosse «stata tolta tutta l’aria»¹² in eccesso.

L’intenzione di confrontarsi con il genere del romanzo, d’altra parte, viene esplicitamente dichiarata già dal sottotitolo dell’opera, che fornisce l’indicazione di trovarsi di fronte a «cento piccoli romanzi-fiume». Il significato dell’espressione composta «romanzi-fiume» ci riporta, inevitabilmente, all’ispirazione allegorica dell’opera: pur nella loro sorprendente brevità, i ‘micro-romanzi’ che si succedono uno dopo l’altro nel testo manganelliano riescono a essere, al contempo, «piccoli e infiniti»¹³. La valenza ulteriore che l’allegoria conferisce alle unità narrative composte da Manganelli, infatti, consente al racconto di sconfinare oltre la misura prefissata dal gioco formale, come rileva acutamente Alfredo Giuliani nella sua lettura dell’opera:

Il sottotitolo sarà pure uno sfottò alle “strutture” romanzesche [...], ma contiene senza dubbio una sua ammiccante verità. Perché, tolti i casi (non sono poi molti) nei quali si sente prevalere il disinvolto esercizio retorico, bisogna ammettere che l’ispirazione allegorica della scrittura di *Centuria* è tanto felice da dilatare il senso di ogni narrazione ben oltre le quarantacinque righe¹⁴.

¹¹ Sul parodistico ribaltamento del genere del trattato in *Hilarotragoedia* si rimanda, almeno, a Florian Mussgnug, *Esercizio, exemplum, testimonianza: i travestimenti del racconto in Giorgio Manganelli*, «il verri», n. 30, gennaio 2006. Nel corso dei suoi studi sull’opera manganelliana, anche Filippo Milani ricorda in più occasioni come nella prima fase della produzione dell’autore si assista a una decostruzione dei generi letterari codificati e dai contorni ben identificabili, quali, appunto, il trattato scientifico e il commento.

¹² S. Giovanardi, *Cento brevi romanzi fiume*, cit., p. 17: «Ho l’impressione che i raccontini di *Centuria* siano un po’ come romanzi cui sia stata tolta tutta l’aria. Ecco: vuole una mia definizione del romanzo? Quaranta righe più due metri cubi di aria. Io ho lasciato solo le quaranta righe».

¹³ F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, cit., p. 135. Nel momento in cui Manganelli sembra «fare i conti con il suo “nemico”», trovandosi faccia a faccia con il genere romanzesco, in realtà ne «inceppa i meccanismi, e trasforma le sue trame in camere iperbariche, inabitabili e carambolanti in una combinatoria irrigidita di schegge allegoriche» (Idem, *Gli ilaro-tragici labirinti verbali di uno scrittore ‘mangagnifico’*, cit.).

¹⁴ A. Giuliani, *Allegorie del signore in grigio*, cit., p. 92.

La vocazione allegorica, da sempre ravvisabile all'interno delle opere manganelliane, ha qui «preso dimora, si è diffusa intimamente in tutte le righe», prosegue il critico, in apparenza «senza sforzo» e quasi «per un felice automatismo»¹⁵. Servendosi della nozione di allegoria e ponendola al centro della propria analisi, Giuliani intende con essa connotare principalmente «il carattere doppio, allusivo, riverberante, al limite favolistico, che un racconto possiede pur essendo perfettamente circoscritto nel proprio significato letterale»¹⁶. Le singole scene che si susseguono in *Centuria* hanno per l'appunto questa particolare proprietà, apparendo concluse nel loro breve arco narrativo e riuscendo tuttavia al contempo ad ampliare, ben al di là di esso, le proprie suggestioni di senso. Una simile capacità di significazione allegorica risulta inoltre potenziata dal principio compositivo del montaggio sperimentale delle molteplici 'sequenze narrative' da cui è formato il testo manganelliano; si vedano, al riguardo, le osservazioni condotte nel corso del precedente capitolo, in merito alle potenzialità allegoriche implicite nell'uso della tecnica del montaggio, che trovano dunque una prima conferma sul piano della pratica testuale. La stessa polemica rottura del *continuum* narrativo, che risulta segmentato e continuamente interrotto nel passaggio da una centuria all'altra, si pone in linea con la natura propriamente processuale della narrazione allegorica. La presenza e la pervasività dell'istanza allegorica all'interno della scrittura manganelliana, dunque, trapelano da molteplici elementi e aspetti dell'opera, com'è stato debitamente messo in rilievo dalla critica, attenta alla comprensione profonda e ai rimandi allusivi delle originali costruzioni proposte dallo scrittore milanese.

In aggiunta a ciò, la pulsione allegorica del testo manganelliano emerge chiaramente, venendo quasi "in superficie", in un punto ben preciso dell'opera in questione, divenendo oggetto di riflessione scoperta da parte dell'autore stesso. Ci si riferisce all'ottantaquattresima centuria, in parte già citata nello scorso capitolo, come esemplificazione della modalità dell'allegoria tematizzata. In questo scenario narrativo, poco più ampio di una pagina, Manganelli chiama infatti direttamente in causa l'«Allegoria», convocata con tanto di iniziale maiuscola. Il brano – scritto in terza persona, a partire da un

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*. Giuliani, inoltre, recupera la posizione espressa dallo studioso americano Edwin Honig, il quale vede nell'allegoria «una commistione di elementi tonali» che comprende la «mescolanza di serio e comico» e si distingue per una forte vena ironica; essa, secondo Honig, «nasce dalla necessità dello scrittore di creare un suo specifico mondo di realtà fittizia» ed è dunque «un espediente fondamentale per la costruzione ipotetica». Le notazioni del critico americano si adattano perfettamente, chiosa Giuliani, al carattere «iperipotetico della prosa manganelliana» (*ibidem*).

imprecisato «egli» – ragiona apertamente sul principio allegorico, che, come viene affermato sin dalle prime righe, appare dominare ogni aspetto del «tessuto della vita»:

Egli si sveglia nel mezzo della notte, con la chiara, subitanea coscienza di non aver mai capito nulla delle Allegorie della propria vita. Tutta la vita è un tessuto di Allegorie e, ora, al buio per la prima volta cerca di decifrarne alcune¹⁷.

Il protagonista di quest'irriverente invenzione manganelliana inizia, dunque, a guardare con occhi diversi tutto ciò che lo circonda, a partire dalle persone a lui più care, dalla moglie ai figli sino alle amanti: la trasfigurazione allegorica sembra non risparmiare nessuno, facendo precipitare anche le apparenze più familiari in un'atmosfera profondamente straniata¹⁸. Se «l'allegoria invade ogni ambito», infatti, «la natura dei rapporti comunemente accettati nel quotidiano» non può che prendere «nuovi rilievi alla luce della domanda di significato»¹⁹; all'effetto di comicità inizialmente suscitato dalla lettura del brano, pertanto, fa seguito e si accompagna inscindibilmente la crescente consapevolezza, ben più duratura, dell'instabilità e della precarietà del senso. Le «Allegorie» che circondano il protagonista si rivelano dubbie e mutevoli, e il brano non può che snodarsi attraverso una sequenza continua d'interrogativi privi di una risposta che soddisfi il nostro tentativo di afferrare e intrappolare una chiave di lettura univoca:

Intanto, sua moglie, che gli dorme accanto. È forse l'Allegoria della Giustizia? Della Disciplina? Non riesce a capire, ma guarda dalla parte della moglie, che intravede appena, con un senso di cautela, come se giacesse accanto a qualcosa di dimensioni enormi. Forse si può cambiare d'Allegoria, vivendo? Forse sua moglie è stata l'Allegoria della Vita come Significato, ed ora sopravvive come Ordine del Mondo? E in quale quadro appare la figura solenne e severa della moglie? Dove si è trasfigurata l'Allegoria del Significato? Ora pensa ai due figli: globalmente, potrebbero essere l'Allegoria del Futuro, e dunque a loro, inconsapevoli, potrebbe essere trasmessa l'Allegoria del Significato. Ma sono due, maschio e femmina. Il maschio potrebbe essere l'Allegoria della Forza, il Costruttore; ma egli ne dubita, forse sarà l'Allegoria del Gioco. E la figlia? Pensa per un istante che potrebbe essere l'Allegoria della Morte

¹⁷ G. Manganelli, *Centuria*, cit., p. 183.

¹⁸ «L'unico mandato sociale che Manganelli riconosce alla propria opera», scrive infatti Massimiliano Borelli, «è la messa in crisi di ogni familiarità con le cose» (M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 94).

¹⁹ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 250.

Consolatrice. Ma forse la figlia non appartiene al sistema di allegorie in cui vive lui, e in qualche modo si appresta ad appartenere ad un altro sistema, dove comincerà la sua carriera allegorica come Allegoria del Significato. Con un lieve disagio pensa alla donna con cui ha una relazione più o meno clandestina; è l'Allegoria dell'umiltà o dell'Umiliazione? Ripensa ad altre donne, depositate nella memoria di un passato senza gioia, e crede di riconoscere il Vivere come Male, l'Ovvio, la Facilità Impossibile, l'Assenza. Rintraccia, nel fondo, l'indimenticata Malattia della Nascita. Ripensa a suo padre come Allegoria della Lentezza, e la madre come – che cosa? La Falsa Provvidenza? È una cosa che esiste?²⁰

Nella conclusione di questa esile e astratta vicenda, il principio allegorico dilaga a tal punto da coinvolgere, nel processo di risemantizzazione, anche il soggetto stesso dell'esegesi: l'allegorista è a sua volta, paradossalmente, oggetto delle instancabili interrogazioni di senso. Il tentativo finale di «interpretare se stesso», parimenti, non può approdare ad alcun esito positivo; l'unica, residua identificazione coincide con l'ammissione dell'«incapacità di capire le Allegorie». Nel finale del brano, Manganelli mostra dunque come «l'eccesso dell'allegoria tematizzata pervenga al suo svuotamento»²¹, consegnando ai lettori un'allegoria del nulla, del vuoto di significato che circonda l'esistenza quotidiana.

Ma lui, lui sveglio nella notte, che mai è, in quanto Allegoria? Forse sua moglie, forse l'altra donna potrebbero aiutarlo a interpretare se stesso. Da solo, non riesce a vedersi, può solo toccare il proprio corpo morituro. Come muore una Allegoria? Scuote il capo, da tempo ha perso ogni stima di sé; sospetta di essere l'Allegoria dell'Incapacità di capire le Allegorie²².

Dalla lettura e dal breve commento degli aspetti salienti della centuria manganelliana, risulta evidente il trattamento fortemente parodico cui viene sottoposta la nozione dell'allegoria, tanto da indurre Alfredo Giuliani a definirla «una parodistica allegoria sulle allegorie»²³. L'ironia che percorre il 'micro-romanzo' appena citato mette in luce la volontà, da parte dell'autore, di suscitare attraverso di esso una riflessione più ampia, riguardante le potenzialità e i limiti del processo di attribuzione del senso, nonché della scrittura stessa.

²⁰ G. Manganelli, *Centuria*, cit., pp. 183-184.

²¹ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 250.

²² G. Manganelli, *Centuria*, cit., p. 184.

²³ A. Giuliani, *Allegorie del signore in grigio*, cit., p. 92.

Una meta-allegoria, dunque, che induce a interrogarsi sull'instabilità e sulla vacuità dei significati e delle apparenti certezze che accompagnano l'esistenza di un personaggio assolutamente comune (non casuale, allora, appare anche la scelta del solo pronome di terza persona singolare per indicare il protagonista della 'centuria').

La scrittura manganelliana, d'altronde, ha edificato le proprie fondamenta sulla base del principio della vacuità, costruendosi intorno a un 'centro vuoto'. Dall'esame delle sue complesse architetture narrative e dei suoi vortici linguistici, che appaiono come dei «mulinelli intorno al vuoto»²⁴, la critica ha infatti riconosciuto nelle opere manganelliane lo specchio di una «teologia negativa»; si veda, in particolar modo, l'analisi di Filippo Milani, che ben illustra le caratteristiche basilari dei procedimenti narrativi messi in atto da Manganelli e la concezione su cui essi poggiano:

Essi si fondano su una teologia negativa, in base alla quale non è possibile dire nulla dell'oggetto della ricerca: si avvia così un procedimento di continua proliferazione del nulla e di organizzazione retorica dell'indistinto. A differenza del discorso teologico positivo, nel quale l'intera struttura retorica e linguistica ruota attorno a una centralità metafisica che determina e dà senso all'intero movimento discorsivo-argomentativo, nel discorso teologico negativo invece l'assenza di un centro resta incolmabile, e di conseguenza il discorso produce autonomamente significazione, senza poter scindere la verità dalla menzogna. In tal modo il discorso "parla" la sua impossibilità di determinare alcunché all'infuori della ramificazione metamorfica del linguaggio che lo costituisce²⁵.

Simili tratti stilistici e strutturali emergono con sempre maggior evidenza soprattutto nell'ultima fase della produzione dell'autore, informando opere quali *Amore*, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, *Dall'inferno*, *Rumori o voci*, e, da ultimo, *Encomio del tiranno: scritto all'unico scopo di fare dei soldi*. Portando agli estremi una tendenza che, se pur declinata secondo modulazioni differenti, era già individuabile in molti dei testi precedenti, tali opere si dipanano come «ininterrotti discorsi pseudoteologici», trovando la propria ragion d'essere «nel momento stesso dell'enunciazione, ovvero nel processo di ramificazione sintattica e semantica che

²⁴ F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, cit., p. 212. La definizione è applicata da Filippo Milani alla prosa del *Nuovo commento*, ma quest'opera può essere ragionevolmente assunta come «emblema stesso della scrittura di Manganelli, quel "mulinello intorno al vuoto" che fa della sua "marginalità" il contenuto stesso del proprio movimento, del suo proiettarsi e progettarsi nel ritmo della sintassi».

²⁵ Ivi, pp. 182-183.

prende avvio da una supposizione iniziale, per poi dilatarsi potenzialmente all'infinito»²⁶. Per descrivere il procedere di queste ultime opere manganelliane, allora, risulta perfettamente aderente la para-etimologia avanzata dallo stesso autore in *Discorso dell'ombra e dello stemma*, laddove, dopo aver individuato nella «disgregazione» la «condizione naturale» di ogni discorso, quest'ultimo viene identificato con l'atto del «camminare in negativo», appunto del «dis-correre»:

La prima legge della disgregazione è la perdita del significato, e quindi l'acquisizione del senso. Notate che la frase può essere invertita, senza che il senso – che finezza tortuosa – cambi. Infatti la perdita del senso dà accesso al significato. La perdita del significato dà accesso al senso. Sebbene le due parole abbiano il medesimo senso, e dunque il medesimo significato, la parola può avere solo l'uno o l'altro. Dunque, una insanabile demenza sta nel cuore stesso della parola, la parabolè, il discorrere, il camminare in negativo attorno a. Dunque. Camminare in negativo. Non v'è altro modo di procedere, giacché il negativo è centrale, è periferico, è ubiquitario²⁷.

Se il «negativo» si situa al «cuore stesso» della parola e dei racconti manganelliani, essi non possono che svilupparsi «disperdendo possibilità semantiche ed espandendo» ininterrottamente «il senso dell'indeterminato»²⁸. Il passaggio testuale appena citato, inoltre, tematizza in modo esplicito il principio della precarietà e della continua metamorfosi dei significati poc'anzi ricordato: è la «perdita del senso» a rendere possibile una nuova attribuzione di significato, e viceversa, in un circolare rinnovarsi del valore semantico del *verbum* che si lega a doppio filo con il funzionamento del meccanismo allegorico. Disgregazione e rigenerazione, perdita e nascita del senso convivono nel movimento dialettico del discorso letterario, che contempla necessariamente, dentro di sé, il negativo. La scrittura di Manganelli, dunque, «acquista la poliedricità del senso», tradotta e resa quasi visibile sul piano delle forme testuali dall'ininterrotto avvolgersi del periodare su sé stesso: dal tema di partenza delle sue opere si dipanano continue ipotesi e possibilità concomitanti, che nascono l'una accanto all'altra, o, come più spesso accade, l'una sopra l'altra, in «una

²⁶ Ivi, p. 93.

²⁷ G. Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982, pp. 56-57.

²⁸ F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, cit., p. 182.

(auto)interrogazione sempre rilanciata del senso»²⁹. Anziché tracciare una sola e univoca direzione interpretativa, la sintassi testuale procede per diramazioni successive e ripetute inversioni di rotta, attraverso il susseguirsi d'impreviste digressioni e lo stratificarsi di sequenze discorsive generate da un accenno o da un dettaglio, apparentemente marginale, contenuto in quelle precedenti. Il risultato ottenuto, commenta acutamente Graziella Pulce, è «una sorta di multidimensionalità» dell'opera, che «tiene in continua tensione il lettore», suggerendogli che «accanto e oltre a quelli immediatamente percepibili, il testo reca, impliciti nelle sue pieghe, percorsi ulteriori»³⁰.

Queste rapide ma essenziali notazioni ben descrivono l'andamento che caratterizza la seconda delle due opere qui considerate più da vicino, ossia l'*Encomio del tiranno*, che si presenta, appunto, sotto la veste di un irriverente monologo – o «monodialogo», come suggerisce sempre Filippo Milani –, sviluppandosi secondo molteplici traiettorie intorno a un centro sottoposto, anch'esso, a un continuo processo di metamorfosi e instabilità semantica. Il nucleo tematico di partenza, in questo caso, è rappresentato dall'atto stesso del narrare, che, in quanto istinto umano fondamentale, costituisce la molla degli interminabili discorsi dello scrittore-*fool*. L'interlocutore che porta avanti le caotiche fila del racconto è infatti un buffone, un uomo di corte, figura ricorrente nella narrativa manganelliana. Come si può leggere nel secondo capitoletto di *Encomio del tiranno*, simili personaggi «sono capaci di parlare, ma altro non sanno fare»³¹: la loro prerogativa, dunque, è la capacità di creare e raccontare delle storie, e popolare, attraverso la fabulazione stessa, il «vuoto» che li circonda. I «ludi e motteggi» del buffone sono, a ben vedere, il principio da cui scaturisce l'intero universo dell'opera, e della realtà tutta; è grazie alle «estrosità rigorose» di un giocoliere di parole che lo spazio esterno si riempie di altre presenze, compreso il principe-

²⁹ M. Borelli, *Gli ilaro-tragici labirinti verbali di uno scrittore 'mangagnifico'*, cit. Da qui, prosegue lo studioso, «nasce la coazione» di Manganelli «a ipotizzare, ad avvolgere il discorso in "iperipotesi" sempre messe in crisi per far posto a soluzioni concorrenti, a dirottamenti verso pieghe inagevoli e angoli polverosi. Il testo sollecita pertanto l'interpretazione, dislocando le proprie *diseicta membra* in stazioni percorse della lettura».

³⁰ G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 23. Estremamente interessante risulta, a tal proposito, il rimando al concetto di «piega» di Deleuze (*La piega. Leibniz e il Barocco*), che Filippo Milani applica alla proliferazione interna della prosa manganelliana: «Il Barocco si configura come "una piega che va all'infinito", vorticando su se stessa senza alcuna via d'uscita. In campo letterario l'opzione si manifesta come scrittura infinita, discorso che infinitamente si rinnova, si auto-produce, ripiegandosi su se stesso» (F. Milani, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, cit., p. 99).

³¹ G. Manganelli, *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare soldi*, Milano, Adelphi, 1990, p. 15.

tiranno, di cui, sempre nel capitolo secondo, viene descritta la nascita, secondo «un'ipotesi ingegnosa, colta ed elegante»:

Questa è la delizia del buffone. C'è un gran silenzio; propriamente non c'è nulla, forse non solo non c'è il principe, ma nemmeno il palazzo, non c'è la reggia, non la città ducale; ed ecco che il buffone in questo silenzio che vorrei paragonare ad un'alba perenne [...], il buffone, dico, solitario, insieme peritoso e temerario, si avvanza e dice un suo sciocco gioco di parole, un motto equivoco, senza sale, ma ben detto, con bella pronuncia, e qualche parola, se non rara, almeno inattesa; ed ecco che si ode una risata, un poco infantile, ma anche un poco sinistra; e dietro la risata appare una bocca, la bocca del principe, e dietro la bocca le sue vesti, e poi, si noti, solo dopo la bocca e le vesti, anche il corpo, ed ecco apparire la sala, il trono, il palazzo, e infine tutto quanto il ducato si precipita fragorosamente dentro il giorno, è tutto un daffare di ragazzi, di puttane, di bambini, di mercanti, di contadini, di soldati, e tutto, tutto nasce da quella risata che a sua volta mai sarebbe nata senza quella battuta, quella sciocca piacevolezza detta dal buffone³².

Insieme a quella del buffone, sua necessaria controparte, la figura del Tiranno costituisce la coppia dialettica fondamentale che sostiene ed è alla base dell'impalcatura del testo di Manganelli. La loro complementarità è frequentemente ricordata nel corso del libro: l'esistenza dell'uno motiva e postula la ragion d'essere del secondo, dando vita a un «sodalizio»³³ reciprocamente vincolante; tuttavia, negli interstizi del discorso manganelliano non è raro che principe e buffone finiscano, in più di un caso, per scambiarsi i ruoli e invertire le rispettive prerogative.

L'importanza centrale della fabulazione, non a caso, emerge frequentemente come argomento privilegiato delle «chiacchiere» del *fool*; ad esso troviamo associata un'arguta e interessante riflessione sulla natura e sull'estensione propria dell'allegoria. Questi due temi, in particolar modo, costituiscono il nucleo dei capitoli che vanno dal diciannovesimo al ventunesimo, quando ci si approssima, ormai, alla se pur provvisoria conclusione del discorso manganelliano; per l'originalità delle argomentazioni condotte dall'autore, ma anche per la loro non sempre agevole decifrazione, risulta opportuno riportare in questa sede almeno i passaggi testuali più rilevanti. Dopo aver stabilito l'equivalenza sostanziale tra la

³² Ivi, pp. 16-17.

³³ «Giacché l'aver bisogno io di signore e lei di buffone è ciò che per l'appunto fa il nostro sodalizio», si legge al capitolo terzo (ivi, p. 25).

«reggia» del monarca e il «carcere»³⁴, lo scrittore-buffone motiva il suo rifiuto di narrare una «storia allegorica»:

Dunque, mi dirai tu, visto che siamo in una reggia che poi non è che una variante lessicale del carcere, perché non fai quel che tu stesso hai definito naturale, perché non racconto una storia? Non posso negare, hai ragione, ma bisogna bene che ci intendiamo. Come dici? Naturalmente, pare ovvio, un monarca ama le storie allegoriche. No, non intendo raccontare una storia allegorica; ma non per quel che i giornali e gli avvocati chiamano preconcepita ostilità. Solo che tutte le storie sono inevitabilmente dentro una allegoria, forse mi sbaglio, ma a me sembra che questo appunto io abbia fatto finora: magari non avevo la minima idea di che si trattasse, ma a me pare proprio che questa fosse una allegoria³⁵.

L'iniziale rifiuto di raccontare al monarca una storia allegorica è dunque solo apparente: le storie, viene svelato subito dopo, sono inevitabilmente racchiuse all'interno di un'unica allegoria, che le comprende tutte. La conclusione che quasi spontaneamente, come un limpido corollario, discende da tale assunto è che anche l'intero discorso pronunciato dal giullare di corte, l'intero *Encomio del tiranno* che si ha tra le mani, fa parte di un'allegoria, e come tale va interpretata. L'autore-buffone non ha fatto altro, finora, che comporre un'allegoria, riflettendo, attraverso di essa, la realtà tutta:

Diciamo che l'allegoria è lo specchio – molto realistico, eh? lo specchio del reale. Che risate! Ma naturalmente, per reale qui si intende solo la clausura; l'essere in segregazione perpetua; in un luogo che non ha esiti o ingressi. Dentro l'allegoria, come dentro la reggia carceraria, ci sono le storie³⁶.

Il «monodialogo» del buffone prosegue, rilanciato e incalzato dalle supposte interrogazioni del monarca. La riflessione si sofferma, esplicitamente, su cosa debba

³⁴ «La prigione è la sede naturale delle storie», si legge nel capitolo immediatamente precedente: «Vorrei notare che in questa stanza, addobbata a mo' di studio direttoriale, non ci sono né porte né finestre. Siamo murati. Dunque non possiamo uscire, per quel che possiamo capire siamo eternamente rinchiusi qui dentro. Al che vorrei notare che questa è la condizione più naturale alla nascita di una lunga, meticolosa, fascinosa storia» (ivi, p. 68).

³⁵ Ivi, p. 70.

³⁶ *Ibidem*.

intendersi con il termine «storie»; d'altronde, nel saldo e coerente «sistema» composto dal tiranno e dal buffone, il compito di quest'ultimo è quello di raccontare storie al suo signore:

Ma un momento. Vuoi una storia? La vuoi perché dici, e non hai torto, dopo tutto non sono io un monarca e non sei tu il buffone, perché insieme siamo un sistema, e non fa parte di quel che a te spetta del sistema raccontare storie al monarca? C'è del vero. Ma che cosa si intende per storie? Propriamente, il buffone è per cosmica legge tenuto ai lazzi. Giochi con le parole. Freddure. Finte dignità sulla sorte dell'uomo. Cachinni e sberleffi sui grandi e sentimentali momenti dell'animo umano. Fa versi d'animale; è importante, e forse finora ne abbiamo parlato poco; ma un buffone da sempre deve dar fiato a versi bruti e brutali, animaleschi, deve imitare il drago, che nessuno ha mai visto, il pesce abissale, che forse non esiste, simulare la foia del basilisco, che sicuramente non è mai esistito. [...] Tutto ciò che è animale è per il buffone un gioco, come è chiaro, allegorico, e dunque gli è congeniale perché non è una storia, sebbene una storia possa nascere solo se i versi animaleschi sono stati disposti in modo da generare, allegoricamente, storie. Imitando, o piuttosto adoperando, gli animali, io eseguo un compito che non vorrei tu sottovalutassi. Io sono tutti gli animali, o meglio in me emergono gli animali innumeri e possibili. Io non sono uno zoo, perché nello zoo gli animali sono rinchiusi in modo che è già una storia, intendo dire che non è più allegorico; sono parte foresta parte savana, parte acqua salsa, parte lago dolce, ed allora, ecco ritrovo per l'appunto l'autentica situazione allegorica³⁷.

L'instancabile polimorfismo coglie anche la figura del *fool*, che in queste righe s'identifica con gli «animali innumeri e possibili», con gli esseri frutto di un immaginario surreale e le creature mostruose che frequentemente popolano l'universo fittizio di Manganelli, componendo un bestiario araldico e fantastico³⁸. Lo stesso buffone si situa «in una zona d'ombra tra l'umano e il non-umano»³⁹, apparendo come una figura cangiante e

³⁷ Ivi, pp. 71-72.

³⁸ Sul bestiario manganelliano, si veda almeno Stefano Lazzarin, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento*, «Studi novecenteschi», XXIV, n. 53, giugno 1997, al cui interno l'autore stila un catalogo degli esseri immaginari che popolano i micro-romanzi di *Centuria*, esaminandone l'ascendenza borgesiana.

³⁹ M. Teroni, *Le menzogne del buffone*, «Studi novecenteschi», XXIV, n. 53, giugno 1997, p. 90. Il contributo di Teroni analizza in modo molto attento la funzione del *fool*, all'interno del *corpus* manganelliano, facendo riferimento ai precedenti, fondamentali, di Michail Bachtin (*Estetica e romanzo*, cit.) e Jean Starobinski (*Ritratto dell'artista da saltimbanco*), nonché alle riflessioni baudelairiane sulla crisi del ruolo dell'intellettuale nella modernità. Tra le varie possibili esemplificazioni della tendenza manganelliana a passare con disinvoltura dal 'regno dell'umano' a quello animale, Teroni riporta un passo di *Agli dèi ulteriori*, dove ritornano le figure del cortigiano e del buffone (G. Manganelli, *Agli dèi ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972, p. 16:

caleidoscopica, che rifiuta un'individualità rigidamente definita e aborrisce d'indossare una maschera fissa, preferendo assumere uno statuto informe e trasformativo; il *fool*, d'altra parte, è un «essere *approssimativamente* umano», che «porta l'empietà, la beffa, l'indifferenza nei pressi del potere omicida», scrive Manganelli ne *La letteratura come menzogna*.

Allo stesso modo, il suo discorso non può che essere costitutivamente ambivalente e suscettibile di molteplici e ambigue interpretazioni. Ponendosi come specchio di una scrittura, come si è visto, costruita sulla «vacuità» e sul criterio della «marginalità», le allegorie che lo scrittore-buffone produce nel corso delle sue «vagabonde chiacchiere» sono anch'esse, inevitabilmente, «prolisse e prive di centro»:

Lo so, tu vorresti che mi decidessi a raccontare una storia, e debbo ammettere che sei molto paziente con queste mie vagabonde chiacchiere. Ma lo sai anche tu, per via dei tuoi titoli, che le allegorie sono prolisse e prive di centro. Prima sono inciampato in quel tema della prigione; via, ammetterai che era una finezza, e poi come spiegare la differenza tra allegoria che include le storie, allegoria come storia, come trovare una giustificazione che non fosse di semplice comodo al nostro gioco con le storie? Le storie sarebbero più vili di quanto non sono, non avessero questa vocazione metafisica, diciamo che come uccelli si posano su un ramo, così le storie si affidano alla allegoria, ma l'allegoria non è allegorica solo come coscienza della segregazione. Bene, mi pare un bel gioco d'arguzia⁴⁰.

Nel capitolo successivo, il tema dell'allegoria riemerge nuovamente, sempre in associazione a un'originale disquisizione sul tipo di «storie» che il *fool* è in grado di raccontare. All'interno di quest'ulteriore «divagamento», Manganelli suggerisce una riflessione sul collaborazionismo che lega il servo al monarca, lo scrittore all'editore, innestandovi, ancora una volta, il motivo dell'allegoria:

In quanto tiranno mi diresti: questi tuoi divagamenti mi svagano ma perdo il filo: dammi una storia. Come editore mi diresti: ragazzo, se vuoi storie qui han da essere storie. Come monarca, mi suggeriresti una storia che sia documento della tua grandezza.

«Brevemente medito su possibili cortigiani: esseri toccati dalla regalità, anche solo come spregio, esseri ridicoli, servili, uccisori su comando, o portatori di una breve letizia, buffoni, esseri dalle membra agili e dalla voce rapida: camaleonti, grilli, zanzare, fringuelli, tordi, crostacei, molluschi»).

⁴⁰ G. Manganelli, *Encomio del tiranno*, cit., p. 72.

Qui mi fermo. Storie, eh. E storie siano. Ma andiamo con ordine. Io posso raccontare non già una storia, che sarebbe un gesto scorretto, ma solo il riassunto di una storia. Ho detto: sarebbe gesto scorretto. Infatti, la storia completa sarebbe completamente collocata nell'ambito dell'allegoria, e dunque sarebbe documento di un collaborazionista. È chiaro? Dunque io non posso raccontare una vera e completa storia perché altrimenti io stesso mi farei muratore delle mie mura: carnefice e vittima: e a me piacciono i ruoli ben definiti. Ma il riassunto, o una cosa che al riassunto somiglia, sì⁴¹.

Il riassunto, prosegue Manganelli, altro non è che «una storia ricordata», che spesso procede attraverso «lacune, omissioni e buchi», e si salva, grazie a tale caratteristica, da «quella fittizia e tracotante continuità che è il primo indizio del carattere vessatorio e collaborazionista del racconto»⁴². In conclusione, l'autore offre un'immagine "in miniatura" del proprio stesso libro: «dal mio punto di vista, che è il punto di vista del buffone, il riassunto è una fittizia strada principale attorno alla quale si scatena il serpentesco intrico delle sottostrade, rèdole, tramiti e cadevagni»⁴³.

Ciò, d'altra parte, non stupisce il lettore, dal momento che l'oggetto dell'*Encomio del tiranno* coincide, in ultima analisi, con la natura stessa della pratica scrittoria: il testo si dispone come un «continuo autocommento», un'«autochiacchiera» in cui «l'autore prosegue mai sazio, ossessionato e ripetitivo, nella spiegazione di come funziona la scrittura», e che non a caso si svolge all'interno di una reggia, «luogo naturale della letteratura e di ogni invenzione di storie»⁴⁴. L'aspetto marcatamente metaletterario che connota l'opera manganelliana si lega a doppio filo, come si è voluto mostrare in questa proposta di lettura, alla nozione dell'allegoria. Pur abbracciando l'intero reticolo dei divagamenti del *fool* – l'opera intera, si è visto, non è altro che una grande allegoria –, essa viene portata in primo piano negli ingegnosi giochi d'astuzia, nelle intricate «arguzie» con cui lo scrittore-buffone, soprattutto nel capitolo diciannovesimo, discorre dell'atto d'inventare e narrare «storie». Contenitore di tutte le storie frutto dell'estro del buffone, e al contempo storia essa stessa, l'allegoria, come si diceva in principio, dilaga in ogni direzione, «priva di centro» e

⁴¹ Ivi, p. 73.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ L. Torti, *Il dialogismo di Giorgio Manganelli: coerenze tematiche e lessicali dal laboratorio pre-ilarotragico alle ultime prose*, «Diacritica», IV, fasc. 3, 21, 25 giugno 2018, pp. 72-73; l'*Encomio del tiranno*, aggiunge la studiosa, «è, più di altri testi, una dichiarazione della teoria manganelliana sulla scrittura, sulla lettura, sul testo».

sottoposta, come ogni elemento dell'universo manganelliano, alla legge della trasformazione e della metamorfosi⁴⁵.

Al termine di queste parziali notazioni, si comprende come la modalità dell'«allegoria tematizzata» da cui si era partiti, pur essendo pertinente per descrivere alcune forme della presenza dell'allegorismo nei testi manganelliani, sia in realtà riduttiva e, se non integrata con ulteriori considerazioni, rischi di semplificare notevolmente le potenzialità e i significati impliciti nell'uso, moderno e sistematico, che lo scrittore compie di tale forma espressiva. Le allegorie manganelliane, infatti, convergono verso una riflessione unitaria sulla funzione della letteratura, sui suoi procedimenti e sul suo complesso rapporto con le istituzioni e le trasformazioni della società contemporanea. La stessa figura del *fool*, che abbiamo incontrato nei vari brani citati e che affolla con sorprendente frequenza la produzione di Manganelli, è tradizionalmente e fortemente connotata in senso eversivo; essa si fa portavoce, pertanto, di una contestazione delle leggi dell'*establishment*. Entro una simile concezione dell'atto letterario si collocano le «meta-allegorie» finora analizzate, che rifrangono e moltiplicano in un gioco di specchi il valore metaforico e allusivo del testo. L'intero *corpus* manganelliano, in conclusione, risulta percorso da un profondo «principio semantico enigmatico», per cui la parola è sempre «parlante d'altro» e si fa «meccanismo allegorico, di un'allegoria che benjaminamente sfocia nel vuoto»⁴⁶, in quella «vacuità» attorno alla quale si dispongono le ramificazioni e i vortici linguistici della prosa manganelliana.

⁴⁵ Si veda, su questo aspetto, il commento di Massimiliano Borelli: «Tutto, per Manganelli, come per il signore che compare nella centuria *Ottantaquattro*, diviene allegoria: un'allegoria aperta, mutante sotto gli occhi del lettore, che si appiglia a ogni forame del racconto per ampliare i propri echi» (M. Borelli, *Gli ilaro-tragici labirinti verbali di uno scrittore 'magnifico'*, cit.).

⁴⁶ M. Borelli, *Prose dal dissenso*, cit., pp. 97-98.

II. Allegorie situazionali. *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli

Il secondo percorso di analisi testuale che qui si propone muove dall'esame di un'opera profondamente singolare e sottilmente complessa, quale *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli. Da una sua attenta lettura critica, infatti, si possono dedurre e delineare con evidente chiarezza le caratteristiche proprie e il concreto funzionamento di una specifica forma di allegorismo narrativo, identificabile attraverso la formula, già incontrata, di 'allegoria situazionale'.

D'altronde, quella di Guido Morselli, scrittore 'postumo' per antonomasia¹, è anch'essa una figura per molti versi singolare e atipica all'interno del panorama letterario italiano del secondo Novecento; si fatica infatti non poco a ricomprenderla, senza sbavature e ripensamenti, nelle principali categorie con cui vengono generalmente individuati i

¹ La definizione di Morselli quale celebre esempio di «scrittore postumo» fa riferimento al breve profilo tracciato da Giulio Ferroni (cfr. Giulio Ferroni, *Uno scrittore postumo: Guido Morselli*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 457-9); nella medesima direzione vanno anche le osservazioni condotte da Giuseppe Pontiggia, secondo il quale Morselli rappresenterebbe la «proiezione esemplare dello Scrittore Postumo, respinto in vita dall'incomprensione dei giudici» (G. Pontiggia, *L'altro Morselli*, in Id., *Il giardino delle Esperidi*, Milano, Adelphi, 1984, p. 261).

principali orientamenti e raggruppamenti che si sono fronteggiati nel corso del XX secolo. Per quest'autore così ripetutamente osteggiato dal mondo editoriale contemporaneo, perenne 'incompreso' o, per riprendere un giudizio manganelliano, «perfetto disadattato»² delle lettere, risulta allora quanto mai utile il ricorso alla definizione di 'letteratura di ricerca' per individuare una ben determinata area della letteratura italiana novecentesca. Morselli ben rappresenta, infatti, i «singoli non iscritti a nessun movimento», quei «solitari sperimentatori tuttavia irrinunciabili» che non rientrano nei «collettivi ufficialmente coperti da sigla»³, e che rischierebbero pertanto di rimanere in ombra, qualora ci si limitasse a seguire classificazioni dai contorni più chiaramente delimitati ma conseguentemente più rigide. Per contro, la nozione di 'letteratura di ricerca', come si è visto in precedenza, possiede il pregio di una maggiore inclusività e flessibilità, facendo perno, come tratto distintivo, su una condivisa concezione antagonista del fatto letterario e su una coraggiosa operazione di rinnovamento dei canoni comunemente accettati. Consentendo dunque d'ampliare la portata del discorso critico, tale proposta di classificazione riesce a conferire il giusto rilievo anche a quelle prove narrative a prima vista isolate ma che portano avanti, contribuendovi in misura significativa, un comune lavoro di 'ricerca' sulle forme e sui linguaggi testuali, connotato in senso sperimentale e fortemente oppositivo, teso a scardinare le convenzioni dei generi e l'orizzonte ermeneutico atteso dal lettore.

L'ostracismo editoriale con cui Morselli dovette scontrarsi in vita, infatti, appare motivato anche dalla natura 'eccentrica'⁴ e dall'effetto per così dire 'spiazzante' suscitato dalle sue opere, caratterizzate da un «fascino bizzarro» eppure «discretissimo», che non consentiva di collocarle agevolmente entro le principali direttrici della narrativa contemporanea; si legga, al riguardo, il giudizio di un attento recensore del *corpus* morselliano quale Giorgio Manganelli:

In quegli anni in cui in Italia si pubblicava tutto, l'arduo e il banale, le favole del cuore e i miti del cervello, per Guido Morselli non c'era posto [...]. Questo scrittore attento, pulito e insieme fantastico [...], costui era un perfetto disadattato. Le sue qualità letterarie erano talmente estranee l'una all'altra, talmente divaricate, che la sua pagina

² G. Manganelli, *Raccontò il possibile inesistente*, «Il Mondo», 5 giugno 1975.

³ F. Muzzioli, *Dizionario dell'alternativa letteraria*, cit., p. 39; si rimanda, in relazione alla formula di 'letteratura di ricerca', alla *Parte Prima* di questa tesi, precisamente al paragrafo *II. 1 «Fine del simbolico, dell'oggetto simbolico»*.

⁴ «Figura culturale di specie rarissima», «scrittore eccentrico nel senso letterale del termine»: con queste e simili espressioni Antonio Porta si riferisce a Morselli nel corso di quattro distinti interventi pubblicati su «Il Giorno» dal 1974 al 1977, volti a tracciare un primo bilancio della produzione dell'autore lombardo.

II. Allegorie situazionali. *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli

limpida e pulita diventava illeggibile. I lettori delle case editrici, questi oscuri mecenati che fanno la letteratura, erano preparati ad uno scrittore tradizionale, realista, [...] o allo scrittore di allucinazioni, di avventure psichedeliche, dalla prosa scarmigliata o astratta; ma questo scrittore che raccontava con deliziosa pedanteria eventi futuri, o riscriveva la storia, o fantasticava istanti mai esistiti, era proprio impossibile⁵.

Riuscendo acutamente a cogliere l'originalità e l'ambiguità di fondo della pagina morselliana, in più occasioni Manganelli ne elogia «la precisione maniacale», la «minuzia» quasi «notarile»: un «notaio dell'impossibile», appunto, arrivò a definirlo, ammirando la grazia leggera e la lucida esattezza con cui sapeva raccontare «ciò che non è accaduto, ciò che non accadrà e ciò che non può accadere»⁶.

Le inusuali caratteristiche della scrittura in prosa di Guido Morselli, che ne fanno un autore al contempo così singolare e così significativo, si ritrovano perfettamente condensate all'interno della sua ultima opera, portata a compimento solo pochi mesi prima del suicidio, nel luglio 1973, e pubblicata postuma da Adelphi nel 1977. Testamento letterario, dunque, *Dissipatio H. G.* si configura chiaramente come «geniale sunto»⁷ e limpido compendio non solo e non tanto della parabola umana ed esistenziale di Morselli, quanto soprattutto della sua parabola artistica, segnando il punto d'arrivo di un complesso percorso ideologico e narrativo.

⁵ G. Manganelli, *Raccontò il possibile inesistente*, cit.

⁶ *Ibidem*. Analoghe riflessioni si ritrovano anche nella recensione a *Il comunista*, in cui Manganelli imputa nuovamente all'ambiguità dell'opera morselliana la sua esclusione dal panorama editoriale coevo («Fu appunto questa ambiguità che, mettendo a disagio tanto i conservatori quanto gli innovatori, finì per escluderlo»); la stessa «originalità di questo scrittore», prosegue Manganelli, «è mimetizzata, rispettabile», quasi «sommessa». In realtà, «il suo decoro, la sua buona grammatica, la diligenza burocratica del suo linguaggio», che appaiono a prima vista così inusuali, «sono qualità da leggere in rovescio: una pervasiva allucinazione di decenza copre scheletri di angosce, di ironici errori temporali, di impossibili» (G. Manganelli, *Un comunista senza biografia*, «Il Mondo», n. 16, 1° aprile 1976, p. 53).

⁷ D. Visentini, *Il difetto della complessità. Una riflessione sul "romanzo" di Guido Morselli*, «Otto/Novecento», XXXVII, n. 3, 2013, p. 98; tale valore di «compiendo morselliano» è evidenziato anche da Sapegno nella sua recensione a *Dissipatio H. G. (Tutto svanisce in un soffio*, «Il Giorno», 31 marzo 1977, p. 3). È opportuno rilevare i limiti di una lettura del romanzo condotta in chiave esclusivamente autobiografica, volta a individuare nella vicenda di *Dissipatio* un riflesso della travagliata esistenza del suo autore, esaurendo la profondità del significato testuale in un processo di mera trasposizione letteraria del vissuto personale. «L'invenzione narrativa che informa la *Dissipatio*», osserva Visentini, è infatti «così evidentemente ricalcata sul modello dell'esperienza di Morselli da aver confuso spesso la critica, che di fatto ha preordinato gli aspetti emotivi e confessionali dell'opera a quelli intellettuali», al punto di ridurre il romanzo a una sorta di confessione con valore di congedo. (cfr. D. Visentini, *Il difetto della complessità. Una riflessione sul "romanzo" di Guido Morselli*, cit., pp. 98-99).

Come si può rilevare per molti dei precedenti testi morselliani, *Dissipatio H. G.* appare edificato su un fondamentale principio di rovesciamento e paradossale sovvertimento dei termini che costituiscono la realtà a noi nota e su cui riposano le nostre convinzioni. In questo specifico caso, a essere ribaltati sono gli stessi concetti di ‘vita’ e di ‘morte’, invertiti e scambiati di segno dall’invenzione di base su cui si costruisce l’intero edificio romanzesco. Essa prende avvio, come si evince dalle pagine iniziali, dal fallimentare tentativo di suicidio del personaggio protagonista⁸: risalito dal ‘luogo-limite’ e chiaramente emblematico in cui ha provato a togliersi la vita – una profonda grotta terminante in un lago sotterraneo –, egli scopre, inaspettatamente, di essere l’unico uomo rimasto sulla Terra. Dileguatasi in un silenzioso annichilimento, quasi volatilizzatasi, l’umanità sembra aver lasciato il pianeta in punta di piedi, sommessamente. Dietro di sé, il genere umano ha lasciato soltanto le tracce della propria passata produttività e opulenza, testimoniate dai rumori delle macchine tecnologiche rimaste ancora in funzione, residui di una società industriale improvvisamente arrestatasi. E ha lasciato, dietro di sé, il protagonista, ultimo esemplare di una specie che sembra essersi «angelicata in massa»⁹; unico sopravvissuto al misterioso «Evento», egli è ora «testimone della vita anonima e lieta di sé»¹⁰, spettatore della progressiva rivincita del regno animale e naturale, che invade gli spazi delle metropoli ormai libere dalla presenza umana. Un mondo in precedenza «tutto corpo», dunque, viene come «scorporato»; e tuttavia, se una simile realtà – osserva nuovamente Manganelli – è identificabile in ultima istanza con la morte, si ritrovano ora invertiti «i termini di una corrispondenza cosmica»:

Un mondo tutto corpo è identificabile con la morte. Dunque il mondo si è metamorfizzato in morte. Il sopravvissuto si è salvato perché, innamorato della morte, ha trovato al suo posto la vita. Con uno di quei suoi straordinari salti fantastici che hanno un gelo mentale matematico, Morselli ha rovesciato i termini di una corrispondenza cosmica. Il suicida è vivo, i vivi sono, non già «morti», ma «la morte»¹¹.

⁸ «L’Inspiegabile si è inaugurato per opera mia», afferma il protagonista nel II capitolo: «per lo meno», aggiunge, «gli eventi hanno coinciso (all’inizio) con un evento strettamente privato e mio; coincidenza, oso pensarlo, non casuale» (G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, Milano, Adelphi, 2012, p. 18).

⁹ Ivi, p. 67.

¹⁰ G. Manganelli, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, «Tuttolibri», 26 marzo 1977, ora in «*Quel libro senza uguali*». *Le “Operette morali” e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, p. 428.

¹¹ Ivi, p. 427.

Lo schema che rappresenta più compiutamente la costruzione narrativa di *Dissipatio H.G.* è dunque, come si diceva poc'anzi, un grafico capovolto; un'immagine mentale dalla precisione geometrica, come quella delle «due piramidi» descritta dal protagonista in conclusione del quindicesimo capitolo:

Mi metto in cerca dei pensieri di un tempo. Richiamo l'immagine antica (ma è mia, e me la sono inventata qualche giorno fa) della piramide, anzi le due piramidi, opposte e congiunte per la base. Dall'ominide capostipite ai miliardi di uomini viventi nell'era ultima. E da questi miliardi di uomini al successore, restringendosi di colpo la seconda piramide in me, successore e erede, unico esemplare sopravvissuto.

I due estremi opposti, però, non hanno sostanza, si riducono a simboli. Non c'è stato un capostipite, l'ominide o uomo originario è soltanto un supposto teorico. Così, in fondo alla piramide invertita, l'individuo-vertice, il mio individuo, non può che ridursi a un'ipostasi mentale. Geometricamente, la cosa è chiara: il culmine di una piramide, ritto o capovolta che sia, è solo un punto. Senza consistenza. Io 'non' ho titoli a 'essere'¹².

A ben vedere, tuttavia, questa «piramide invertita» – emblema dell'intera costruzione narrativa – «rovescia un universo che è a sua volta rovesciato»¹³, producendo una figura perfettamente dotata di senso. Grazie a un attento e continuato ricorso alla tecnica dello straniamento, il 'gioco' di Morselli intende così stimolare una riflessione sull'inversione di valori dominante nella società contemporanea e sulla necessità di un radicale mutamento di paradigma.

«Esemplare memoriale d'inesistenza»¹⁴, *Dissipatio H. G.* pone dunque al centro del suo universo fittizio l'unico, vero protagonista ormai rimasto, vale a dire il pensiero individuale; quale «componente più autentica»¹⁵ dell'essere umano, il pensiero soggettivo, esaltato nella sua assoluta centralità e inalienabilità, appare a tutti gli effetti il pilastro attorno al quale si aggrappa e sorregge l'esile vicenda ideata da Morselli. Il percorso intrapreso dall'unico sopravvissuto del genere umano viene descritto, infatti, come un «*itinerarium mentis in Mortem*»¹⁶; altamente significativo appare in tal senso anche lo stesso episodio iniziale, in

¹² G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 109.

¹³ G. Manganelli, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, cit., p. 428.

¹⁴ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 99.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 69.

cui il protagonista vede materializzarsi la propria inclinazione solipsistica, il proprio «antico desiderio di ridurre la realtà a sé stesso»¹⁷, di cui dà esplicitamente conto nel IV capitolo:

Io facevo il mio solito giuoco, parentesizzare l'esistenza di miei simili, figurarmi come l'unico pensante in una creazione tutta deserta. Deserta di uomini, s'intende. In questi casi, il mio discorso interno si può decorare di pedanteria: Hegel ha sognato una realtà in sé e per sé, io sognavo una realtà come me e per me. Dove gli altri non hanno luogo, perché non ci sono. Con un'ulteriore differenza rispetto a Hegel e ai romantici, che quelli, non si sa a che scopo, identificavano il reale col Soggetto, io lo volevo nella sua perfetta oggettività. Mio, però, esclusivamente mio.

Allo stadio finale di una contemplazione abbastanza perversa, riescivo a persuadermi per davvero di essere solo. Solo nel mondo. In gergo filosofico si chiama, salvo errore, solipsismo: l'individuo io, e la sua visione delle cose, nessun altro, niente altro¹⁸.

Quello del solipsismo appare chiaramente come uno dei temi principali intorno a cui si muove la riflessione morselliana, ricompreso all'interno di una più generale critica ai monismi, che pervade in maniera sottile e al contempo insistente le pagine del romanzo¹⁹. Il protagonista stesso, come si è visto, costituisce un «perfetto esempio di soggetto ipertrofico»²⁰, che presenta la tendenza a ridurre ogni aspetto del reale a prodotto ed estensione del proprio pensiero, come emerge anche dai dialoghi intrattenuti con il dottor

¹⁷ F. Parmeggiani, *Morselli e il tempo*, «Annali d'italianistica», n. 19, 2001, p. 282.

¹⁸ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 49. Anche D. Visentini, evidenziando il ruolo predominante assegnato dall'autore all'«irriducibile vita del pensiero soggettivo», esamina con particolare attenzione l'episodio iniziale del tentato suicidio, da cui «la macchina allegorica del romanzo prende avvio» (si vedano, in particolare, le pp. 99-100 dello studio sopra citato). Secondo Visentini, inoltre, la più alta concentrazione dell'atto del pensiero coinciderebbe, in *Dissipatio*, con la *meditatio mortis*: «*Dissipatio H.G.*, col suo vitalismo paradossale, è allegoria del pensiero al suo grado più alto: quel pensiero che, tramite la concentrazione in sé stessi, conduce alla concentrazione più intransigente, totale della *meditatio mortis*. Solo da qui si compie il recupero dell'individualità – la “sopravvivenza”, in tutti i sensi» (D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 101).

¹⁹ Sulla critica ai monismi, «tanto soggettivistici quanto materialistici», portata avanti da Morselli, si rimanda al saggio di Paola Villani, *Un mistico ribelle. A-teologia e scrittura in Guido Morselli*, Napoli-Roma, Graus, 2012; si legga, ad esempio, quanto afferma la studiosa sulla «deriva estrema» del solipsismo rappresentata in *Dissipatio*: «Se in *Contro-passato prossimo* e *Divertimento 1889* bersaglio polemico è la Storia nella sua assolutezza del Fatto sacralizzato, della dittatura dei fatti, in *Dissipatio*, ma anche nel *Diario*, la critica si ribalta: non è più diretta contro l'assolutezza della realtà ma contro quella del soggetto. È quasi la dimostrazione della deriva estrema cui porta il “solipsismo”» (p. 196).

²⁰ F. Parmeggiani, *Morselli e il suo tempo*, cit., p. 282.

Karpinski, il quale lo invita a «distaccare il suo io», a pensare «a tutto tranne se stesso»²¹. Quello messo in atto dal protagonista di *Dissipatio* è un continuo e instancabile processo di «iificazione delle cose»²² che lo circondano, sulla base di un esasperato soggettivismo. Un così marcato individualismo, portato ai suoi massimi estremi e dalle conseguenze a dir poco paradossali, è da mettere in relazione con l'indifferenza e l'insensibilità proprie dell'uomo contemporaneo, con quell'«impartecipazione al mondo esterno» su cui l'autore invita a riflettere attraverso le parole di Mylius, all'interno di un dialogo che tematizza esplicitamente lo scambio tra 'vita' e 'morte' sopra menzionato:

Occorre partire dalla premessa realistica di ciò che significa per noi “essere morti”. Impartecipazione al mondo esterno, insensibilità, indifferenza. Stabilito che la morte è questo, si conclude che la vita le assomiglia, il divario essendo puramente quantitativo. Idealmente, la vita dovrebbe essere apprendimento, esperienza, interessi [...]. Il connotato del morto è l'impassibilità: ora l'ignoranza e (aggiunga) la dimenticanza o facilità a dimenticare, riducono noi vivi, per la quasi totalità delle esperienze (o relazioni) possibili, a una impassibilità analoga. Siamo morti a tutto ciò che non ci tocca o non c'interessa. Non dico a ciò che succede sulla Luna, ma a ciò che succede a coloro che stanno di casa dirimpetto a noi. [...] Morire biologicamente, è il perfezionarsi di uno stato in cui ci troviamo già ora²³.

Inserito nella parte centrale dell'opera, il ricordo del dialogo avvenuto, «una mattina d'aprile», tra l'io narrante e lo pseudo-filosofo Mylius tocca dei temi universali, svelando la sostanziale equivalenza tra «la cecità di un morto» e la «cecità di un vivente»: l'ignoranza e l'impassibilità dell'uomo contemporaneo «rispetto alle effettive esperienze altrui» lo conducono a un'«autentica occlusione», limitando la nostra esistenza corporea a un moto

²¹ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 61: «La sera veniva a trovarmi quand'ero già a letto, mi ordinava al telefono la tazza di cacao caldo, mi diceva: Beva e poi spenga. Spenga il lume e distacchi il suo io, pensi a tutto tranne se stesso». La figura di Karpinsky, che nel corso del romanzo si connota di chiari tratti cristologici, viene indicata dal protagonista come uno dei «rari incontri, nella mia vita, forse l'unico, per cui meritasse di uscire dal pianeta-io» (ivi, p. 68).

²² L'espressione è tratta dal *Diario* morselliano, precisamente da un brano datato il 10 dicembre 1966. Il *Diario* è l'esito di un'attenta opera di selezione diretta da Giuseppe Pontiggia sulla base dei quaderni compilati da Morselli nell'arco di oltre vent'anni; pubblicato da Adelphi nel 1988, è accompagnato da una *Prefazione* dello stesso Pontiggia, mentre il testo e le note sono curate da Valentina Fortichiari.

²³ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 74.

unicamente «circolare» intorno «a quel piccolo nucleo che si chiama ‘io’»²⁴. Per l’‘io-monade’ cui si è ridotta l’esperienza umana non vi è ormai alcuna differenza, se non quantitativa, rispetto alla morte: la nostra «è morte parziale, ma reale»²⁵, tutt’altro che metaforica, chiosa Mylius con un «assunto tetro e irrefutabile, funebremente rassicurante»²⁶.

Di conseguenza, l’asse narrativo di *Dissipatio H. G.* non può che sorreggersi sul dipanarsi dei pensieri del protagonista: le sue riflessioni sono, necessariamente, «il cardine attorno a cui ruota l’esile invenzione allegorica del romanzo»²⁷. Non potrebbe, d’altra parte, essere altrimenti: nell’universo ormai ‘svuotato’ dell’ultimo romanzo morselliano non può accadere nulla; registrando una pressoché totale assenza di eventi, la narrazione procede attraverso l’analisi dei «nodi della psiche», delle «inclinazioni» e dei «postulati dell’esperienza filosofica, letteraria, sociale»²⁸ di un ‘moderno Deucalione’. Come ha debitamente evidenziato Daniele Visentini, lo scenario fittizio di *Dissipatio* è dunque sottoposto a un radicale processo di «svuotamento», che porta l’intera specie umana ad estinguersi e «il quotidiano» a ridursi progressivamente, «fino al punto di dissiparsi»²⁹. Una simile operazione narrativa, inoltre, risulta ancora più interessante se confrontata con quanto Morselli dichiara riguardo all’opera di Kafka. Dopo aver letto *Il processo*, infatti, lo scrittore lombardo individua «lo scopo sostanziale dell’arte kafkiana» proprio nell’atto di ‘annullare’ la dimensione del quotidiano: a Kafka, scrive, interessa «“attaccare la cosa, mostrarne l’inconsistenza, sbriciolarla o piuttosto svuotarla sotto i nostri occhi»:

Svuotarla. Un oggetto materiale può scoppiare, non solo se lo si gonfia all’eccesso riempiendolo di troppe cose, – ma anche se lo si priva di tutto il suo contenuto, se lo si sgonfia sino a produrre in esso il vuoto pneumatico³⁰.

²⁴ Ivi, p. 75. Come osservato da Francesca Parmeggiani, considerazioni pressoché analoghe a quanto poi espresso, sotto forma di dialogo narrativo, in *Dissipatio*, si possono ritrovare in molti estratti del *Diario*; in particolare, la nota del 14 febbraio 1968 viene ripresa senza quasi nessuna modifica all’interno della conversazione con Mylius (cfr. F. Parmeggiani, *Morselli e il tempo*, cit., pp. 275-276).

²⁵ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 75.

²⁶ Ivi, p. 73; Lo stesso protagonista, d’altronde, si autodefinisce nel corso del testo come una «monade intellettuale senza aperture né impegni».

²⁷ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 101.

²⁸ *Ibidem*. Sull’assenza di eventi del testo morselliano si è pronunciato anche Francesco Muzzioli: «Del resto, la *Dissipatio* ha poco di narrativo: non può succedervi più niente. Per il sopravvissuto non c’è nessuna nuova Eva, al massimo il fantasma di un dottore. Il tempo è un presente ormai assoluto, senza possibilità di un futuro “curatore”. Perciò, la rappresentazione si irrigidisce nel quadro, come allegoria vuole» (F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 96).

²⁹ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 110.

³⁰ G. Morselli, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988, p. 312.

Significativamente, nella *Dissipatio* morselliana la pratica di svuotare «di forma e di senso» gli eventi materiali «si estremizza fino a divenire l'unica realtà del romanzo»³¹. Il nucleo essenziale della vicenda che si sviluppa nel corso del testo s'identifica, in ultima analisi, con «l'intuizione iniziale», generatrice dell'intero edificio romanzesco, basata sull'improvvisa scomparsa del genere umano e sul sovvertimento dei termini di vita e di morte. È a partire da quest'idea iniziale che Morselli trae, con la rigosità di un ragionamento scientifico, le fila della sua storia, secondo un procedimento che Michele Mari ha individuato anche alla base della produzione manganelliana:

Come Giorgio Manganelli, anche Morselli ha bisogno di sviluppare un'intuizione iniziale con coerenza e lucidità, [...] esplicitandone ogni potenzialità attraverso un ossessivo processo di deduzioni: con un'oltranza logica generale e una meticolosità che esecuzione che garantiscono il raggiungimento di una visione surreale (ora grottesca ora paradossale ora allucinata) senza che si perda nulla sul fronte della plausibilità, della credibilità, della 'normalità'³².

Scoprendo la fondamentale «vocazione gnomico-allegorica»³³ della scrittura morselliana, il critico ne evidenzia la capacità di estrapolare e sviluppare con coerenza il potenziale implicito in un'unica 'matrice' di partenza dalla valenza fortemente allusiva, riuscendo al contempo a salvaguardare la logica del piano letterale³⁴. Una simile tendenza di *reductio ad unum*, condotta con un rigore matematico, è testimoniata anche in una lettera indirizzata a Guido Calogero, laddove Morselli parla di «un istinto» che «lo trascinava a cercare in ogni argomento o problema la riduzione ad unità, l'idea generatrice e generalissima»³⁵.

³¹ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 110.

³² M. Mari, *Estraneo agli angeli e alle bestie. Lettura di Dissipatio H.G.*, in «Autografo», XIV, n. 37, luglio-dicembre 1998, p. 49.

³³ Ivi, p. 50.

³⁴ Anche Riccardo Ceccherini, nel suo saggio sulle *Influenze del romanzo apocalittico in Dissipatio H. G.*, mette in luce la valenza allegorica e metafisica dell'opera, ricordando tuttavia l'importanza di prestare la debita attenzione anche «al cosa racconta Morselli, e cioè il livello letterale della sua allegoria» (R. Ceccherini, *Influenze del romanzo apocalittico in Dissipatio H. G.*, La Fusta. Journal of Italian Literature and Culture, vol. 23, 2015, p. 2, disponibile all'url <https://la-fusta.blogs.rutgers.edu/influenze-del-romanzo-apocalittico-in-dissipatio-h-g/>).

³⁵ G. Morselli, lettera a Guido Calogero del 15 ottobre 1949, in Id., *La felicità non è un lusso*, a cura di Valentina Fortichiari, Milano, Adelphi, 1994, p. 42.

Il processo che governa la composizione di *Dissipatio* è dunque un processo costitutivamente allegorico, di quel particolare tipo di allegoria che non coincide con una singola figura retorica né si riduce al più classico meccanismo di personificazione, ma che abbraccia, piuttosto, l'insieme dell'invenzione romanzesca. Nell'opera morselliana, l'allegoria s'identifica infatti con la situazione narrativa stessa, con lo scenario creato dall'autore a partire da un'«idea prima» eletta a centro totalizzante del racconto. Una simile costruzione testuale induce dunque a teorizzare una forma di allegorismo narrativo che, adottando la felice proposta dello scrittore José Saramago, si può definire come «allegoria situazionale».

Illustrando il procedimento inventivo da cui sono scaturite le proprie opere in prosa, Saramago ne ha infatti individuato a posteriori il motore principale proprio nell'istanza allegorica; nel tentativo di racchiudere in una formula più chiara possibile le peculiarità di questa specifica modalità di scrittura, egli ha parlato, in più occasioni, di «allegoria di situazione». Essendo già stata oggetto di commento nel corso di questo lavoro, si riprenderanno qui soltanto le coordinate fondamentali di tale definizione; si ricorderà, anzi tutto, come essa voglia indicare una rappresentazione fittizia il cui scopo primario è quello di ricreare una ben determinata «situazione», filosofica o sociologica, che allude a problematiche *reali*, inducendo una profonda riflessione sui valori o disvalori imperanti nel mondo contemporaneo. Gli scenari immaginati da Saramago in opere quali *Ensaio sobre a Cegueira*, *A Caverna* o *Todos os nomes* sono chiaramente allegorici, ponendosi come indiretto riflesso della realtà in cui viviamo; essi scaturiscono tutti da una ben precisa «idea prima», nucleo significativo del testo e perno intorno al quale si muove l'universo narrativo dell'autore. Nel caso specifico di *Ensaio sobre a Cegueira* – opera che, fra tutte quelle dello scrittore portoghese, presenta maggiori punti di contatto con il romanzo di Morselli –, l'ipotesi di fondo è costituita dall'improvviso e, anche qui, inspiegabile diffondersi di una rara forma di cecità, che colpisce progressivamente l'intera popolazione; i malati, costretti in una prima fase a vivere in un ex-manicomio dove subiscono ingiustizie e soprusi, regrediranno verso una condizione che si situa al di fuori della civiltà. Il reale obiettivo dell'autore è quello di sondare e valutare il «residuo di umanità», la resistenza di valori umani all'interno di uno scenario descritto come «inumano»; la narrazione inclina, pertanto, verso una lucida analisi della società contemporanea e del degrado verso cui rischiano di precipitare i comportamenti degli individui. Conseguentemente, l'intreccio romanzesco perde d'importanza, esattamente come si è potuto rilevare per la *Dissipatio* morselliana: il piano degli eventi passa in second'ordine, le vicende sono essenziali e disposte al fine di

portare avanti l'idea centrale del testo e le sue diramazioni. Allo stesso modo, anche la caratterizzazione dei personaggi appare estremamente scarna: basti pensare all'assenza di nomi propri, che non vengono forniti né per il protagonista di *Dissipatio H. G.* né tanto meno per le figure principali di *Ensaio sobre a Cegueira*. In entrambi i casi si ha l'impressione di trovarsi di fronte a delle maschere, più che a dei personaggi veri e propri, quasi a degli 'indicatori' necessari per lo svolgimento della rappresentazione allegorica. Sia *Dissipatio H. G.* sia *Ensaio sobre a Cegueira* vivono infatti «di idee forti, che poi si dispiegano»³⁶, e che pertanto non necessitano di un articolato intreccio narrativo, né di retroscena o antefatti che motivino le azioni dei personaggi; il vero «centro» dell'opera risiede altrove, come osserva acutamente Manganelli a proposito del *corpus* morselliano:

I personaggi di Morselli sono, tutti, dei testimoni, dei cartelli indicatori che guidano alla *situazione*, al *problema*, a quel frammento di metafisica putrefatta e travestita che è il vero centro del romanzo di Morselli³⁷.

L'obiettivo verso cui tende l'intero organismo narrativo, dunque, è quello di 'inscenare' una determinata 'tesi' o 'supposizione', creando una 'situazione' fortemente allegorica. Non a caso, alcuni critici hanno parlato, in relazione alla produzione morselliana, di 'narrativa d'assunto'. Si tratta di un'espressione che, come ha mostrato Daniele Visentini, Morselli di fatto utilizza con una certa frequenza nel corso delle proprie annotazioni, servendosene in particolare in una nota del 21 agosto 1971, come elemento di demarcazione tra la «narrativa amena, o d'intrattenimento», e la «narrativa che potremmo dire di assunto»; quest'ultima viene ulteriormente differenziata in narrativa «d'assunto letterario» – in cui «lo scrittore ha come scopo esclusivo di raggiungere un certo livello formale, dapprima senza ricorso a tecniche nuove, poi con larga introduzione di novità» –, di «assunto storico o psicologico» e infine di «assunto ideologico [...] o politico sociale», come nel caso dei «romanzi "a tesi"»³⁸. Nelle sue riflessioni sulla forma narrativa, Morselli individua quindi nella letteratura moderna quella «crasi che egli, per mezzo della sua arte, sperimenta di persona», vale a dire

³⁶ M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago*, «Zibaldoni e altre meraviglie», cit.; il lettore, infatti, non deve «perdere di vista i pilastri che sostengono l'edificio, l'architrave che unisce quel che sta sopra a quel che si trova sotto».

³⁷ G. Manganelli, *Un comunista senza biografia*, cit., p. 53.

³⁸ G. Morselli, *Diario*, cit., p. 373. Il passo è citato e commentato in D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 102; lo studioso evidenzia, inoltre, la consistente influenza esercitata sulle teorie morselliane in merito al romanzo dal pensiero di Auerbach, in particolare da *Mimesis*, «testo che rivestì una grande importanza nella formazione dello scrittore bolognese» (p. 102, n. 28).

«quella tra la schietta diegesi e l'assunto teorico su cui, di volta in volta, la narrazione s'appoggia e si modella»³⁹. Con una sorprendente lucidità argomentativa, l'autore persegue dunque la pratica di trasformare un'idea iniziale, un assunto metafisico o filosofico in un'«ipotesi narrativa»⁴⁰; una simile concezione e impostazione del processo che conduce alla creazione letteraria fanno sì che i suoi testi assumano, pertanto, la veste di «romanzi-apologhi», dove le tesi di partenza «si oggettivano in un universo di fantasia, e dove finalmente può sbizzarrirsi il gusto morselliano di verificare e mettere in cortocircuito le oltranzes della filosofia coi dettagli più concreti, realistici o verosimili, della vita sociale e quotidiana, della storia politica e del progresso tecnologico»⁴¹. A ulteriore verifica della volontà autoriale di costruire delle *situazioni narrative* dalla forte valenza allegorica, è possibile rileggere il seguente passaggio di *Dissipatio H. G.*:

Trovo in un cassetto, nel mio chalet, un quadernino incominciato una decina di giorni fa, col titolo: “Io, e un'ipotesi stravagante”. L'ipotesi stravagante è, si capisce, la *situazione* in cui io vivo dopo il 2 giugno⁴².

Ancor più indicativo, inoltre, risulta un brano di poco precedente, in cui il protagonista definisce la propria condizione come «materiale di studio di un certo interesse»:

Mi tengo in osservazione.

Sul banco di prova di una situazione inedita, e piuttosto estrema e stremante, costituisco un materiale di studio di un certo interesse⁴³.

Configurandosi come ‘riprova’ di una situazione metafisica e concretizzazione di un postulato astratto, *Dissipatio H. G.* appare simile a una sorta di dimostrazione *in vitro*, ricordando la coerenza di un esperimento scientifico. Anche in relazione a questa singolare natura dell'opera, è possibile osservare delle significative analogie con la forma e l'andamento assunti da *Ensaio sobre a Cegueira*. Allo stesso modo di *Dissipatio H. G.*,

³⁹ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 103.

⁴⁰ M. Marchesini, *Da Pascoli a Busi. Letterati e Letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 54. Marchesini osserva come, a differenza delle opere precedenti, in cui «le riflessioni saggistiche sono ancora “contenute” nel protagonista», in *Dissipatio H. G.* Morselli compie un passo ulteriore, rompendo «questo involucro» e trasformando «direttamente l'assunto teorico in ipotesi narrativa».

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 69; il corsivo è mio.

⁴³ Ivi, p. 65.

infatti, il testo di Saramago risulta caratterizzato da «un narrato che rimane scarsamente motivato al livello della finzione», in cui non viene e non verrà fornita nessuna spiegazione concreta dell'inspiegabile evento da cui si origina la vicenda; conseguentemente, come ha osservato Francesco Muzzioli in un suo ampio studio dedicato alle scritture distopiche, il lettore è portato «a considerare gli avvenimenti non come equivalenti di un vissuto, ma come appositamente costruiti dall'autore, a scopo dimostrativo»⁴⁴. Si è spinti, dunque, a interrogarsi e a riflettere attentamente sul valore del termine «ensaio» del titolo originale dell'opera, non mantenuto nell'edizione italiana, la quale, con una maggior presa immediata sui lettori ma con conseguente perdita di un dato rilevante, traduce semplicemente *Cecità* (opposto, invece, il caso del successivo *Saggio sopra la lucidità*, che ricalca fedelmente *Ensaio sobre a lucidez*). È infatti interessante notare come in portoghese il vocabolo «ensaio» significhi propriamente «esperimento scientifico», metodo sperimentale con cui verificare se un fenomeno converge al fine cui è destinato, «prova» o «tentativo» condotto empiricamente⁴⁵. Applicandosi, anche in questo caso, a uno scritto che si snoda lungo un asse narrativo molto scarno, fatto di pochi blocchi e sequenze lineari, il riferimento al 'saggio' presente nel titolo originale è pertanto da intendersi precisamente «nel senso dell'esperimento *in vitro*»⁴⁶: un valore fondamentale, che guida la composizione stessa dell'opera, e che si perde nella versione italiana. Si vedano, al riguardo, i rilievi condotti da Muzzioli a livello delle scelte autoriali, che si mostrano concordi in tale direzione:

⁴⁴ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 237; a *Ensaio sobre a Cegueira* di José Saramago Muzzioli riserva una delle apposite 'schede' di lettura presenti nella sezione conclusiva del suo studio, dedicata ad alcune opere esemplificative dell'evoluzione del genere distopico e delle sue varie realizzazioni nel corso del XX secolo (nello specifico, le opere considerate sono: *Grimus* di Salman Rushdie, *Apocalipsis de Solentiname* di Julio Cortázar, *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi, *Galápagos* di Kurt Vonnegut, *Die Rättin* di Günter Grass, *En attendant le vote des bêtes sauvages* di Ahmadou Kourouma e *Oryx and Crake* di Margaret Atwood). L'esame di *Dissipatio H. G.* di Morselli trova invece spazio all'interno del capitolo settimo, *Discolazioni: ironia, allegoria, linguaggio*.

⁴⁵ Il portoghese «ensaiar»/«ensaio», esattamente come l'italiano «saggiare»/«saggio», deriva infatti dal termine, appartenente al latino tardo, «exagium, -ii», con cui si indicavano dei pesi usati per verificare il valore delle monete. Di qui il significato di «ensaio» come «experiência ou operação metódica para analisar determinada substância, descrever ou testar um corpo ou as suas características ou para verificar a adequação ou capacidade de algo» (voce «ensaio» in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/ensaio> [consultato il 03-11-2020]). Sull'accezione maggiormente diffusa dell'italiano «saggio», che parimenti conserva il valore di «esperimento» e «prova» con cui accertare delle qualità o proprietà di un determinato fenomeno, ha fortemente influito la tradizione del termine *essai* in Francia e quella di *essay* in Grand Bretagna.

⁴⁶ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 234.

Proviamo a mettere delle persone normali in una situazione estrema, cosa succederebbe? Taluni atteggiamenti del narratore, quando prende le distanze e sottolinea gli aspetti grotteschi e ridicoli dell'agire brancolante dei ciechi, quando scherza con facili giochi di parole, applicando i modi di dire della vista a coloro che l'hanno perduta [...], ironie che non sarebbero adatte alle reazioni interne dei personaggi, il cui stato è piuttosto quello della profonda prostrazione. Né potrebbero essere attribuite al personaggio della moglie del medico, che, per quanto costituisca l'osservatore indispensabile per registrare i comportamenti della massa umana, non è distaccata ma ben coinvolta nella pietà e nel ribrezzo. *Non resta che considerare il testo, allora, come una sorta di dimostrazione mediante il racconto: ciò consente di spiegare i lati lacunosi e parziali nella costruzione della finzione*⁴⁷.

Non solo, come si diceva poc'anzi, Saramago non si preoccupa di fornire una legittimazione scientifica al 'mal bianco' che invade lo scenario da lui ideato, ma, in più punti dell'opera, «i personaggi stessi sembrano accorgersi del fatto di trovarsi in una rappresentazione fittizia», quasi come fossero «le cavie di un laboratorio»⁴⁸. Tra i vari luoghi testuali che testimoniano l'emergere di una simile consapevolezza da parte dei personaggi, particolarmente eloquente appare uno scambio di battute tra la moglie del medico e la ragazza dagli occhiali scuri sull'effettiva natura della cecità che ha colpito la popolazione:

Non siamo immortali, non possiamo sfuggire alla morte, ma dovremmo almeno non essere ciechi, disse la moglie del medico. E come, se questa cecità è concreta e reale, disse il medico, Non ne sono sicura, disse la moglie, Neanche io, disse la ragazza con gli occhiali scuri⁴⁹.

In questo e in numerosi altri frammenti di dialoghi che puntellano il discorso indiretto libero del romanzo di Saramago risulta scoperta e quasi sorprendente la convergenza con le tesi sulla «cecità dei morti» e la «cecità dei vivi» formulate da Morselli attraverso il personaggio di Mylius («il mondo è pieno di ciechi vivi», aveva affermato poco prima la moglie del medico). Anche l'obiettivo perseguito dallo scrittore portoghese, infatti, sembra essere quello di «saggiare», attraverso un «esperimento» sociologico, che cosa possa

⁴⁷ *Ibidem*; il corsivo è mio.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ J. Saramago, *Cecità*, cit., p. 250.

rimanere di «umano» in «situazioni inumane»⁵⁰, quale appunto quella postulata in *Ensaio sobre a Cegueira*. In simili ‘spie’ testuali, inoltre, è da ravvisare la possibilità che il senso dell’opera riposi «su di un altro livello del narrato», su un piano, appunto, «allegorico-morale»⁵¹.

Altrettanto significativa, inoltre, risulta la confluenza tra i territori dell’invenzione romanzesca e quelli del saggio, sapientemente messa in atto nell’opera di Saramago. Su questo aspetto l’autore ha avuto modo di pronunciarsi in più occasioni, specialmente nel corso di interviste; rispondendo alla domanda sullo statuto e sul significato che, secondo lui, il genere del romanzo poteva ancora rivestire nel panorama contemporaneo, lo scrittore ha individuato proprio nel «saggio» una sua possibile via di sopravvivenza e proficuo rinnovamento interno. Come si è avuto modo di osservare in precedenza⁵², per José Saramago il romanzo contemporaneo è diventato sempre più «critico», portando alla luce la propria componente riflessiva e argomentativa; lo scrittore arriva pertanto a postulare un’accresciuta vicinanza tra il genere romanzesco e il genere saggistico, affermando esplicitamente di comporre non tanto delle ‘storie’ tradizionalmente intese, quanto piuttosto «dei saggi con alcuni personaggi»⁵³, secondo il modello di Montaigne.

In maniera analoga, anche nella scrittura di Guido Morselli si riscontra una compresenza di due spinte eterogenee, quella dell’invenzione narrativa e quella, da sempre radicata nell’autore e intellettuale lombardo, della speculazione teorica, del libero e lucido dispiegamento del «pensiero individuale»:

Prima ancora che come narratore o filosofo, Morselli presenta sempre sé stesso come pensatore: autodidatta e affrancato da qualsiasi ottica di scuola, egli è un cultore del pensiero individuale, la cui vocazione primaria, senza distinzioni tra generi, è per la scrittura. Da questo sincretismo deriva *l’impasse* cruciale, alla risoluzione della quale il *corpus* morselliano è consacrato: quella tra sofferto bisogno speculativo e anelito perenne alla narrazione. Ricercando costantemente un modo, un sistema per coordinare la sua duplice esigenza introspettiva ed espositiva, Morselli saggia i modelli di scrittura più vari, con capacità di adattamento davvero mimetica. Nei suoi scritti il racconto e la

⁵⁰ F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, cit., p. 238.

⁵¹ Ivi, p. 235.

⁵² Si riveda, in particolare, quanto affermato nel capitolo dedicato alle diverse teorizzazioni del rapporto tra allegoria e testo in prosa, all’interno della *Parte Seconda* di questo lavoro (pp. 151-155).

⁵³ M. Rizzante, *Nomi. Dialogo con José Saramago*, «Zibaldoni e altre meraviglie», cit..

speculazione teorica, il saggio e l'invenzione, il pensiero e la scrittura coagulano in un insieme inestricabile⁵⁴.

Della forte tendenza alla speculazione filosofica, che percorre costantemente l'intero *corpus* narrativo di Morselli, si hanno tracce ben evidenti anche all'interno delle pagine del *Diario*, vera e propria riserva di «spunti teorici che lo scrittore riutilizzò a piene mani durante la stesura delle opere maggiori», a testimonianza della solida «consapevolezza» teorica con cui «guardò alla propria esperienza letteraria»⁵⁵. La presenza e il rilievo della componente saggistica all'interno della scrittura morselliana sono tali da apparire come un «segno distintivo», una delle «caratteristiche salienti della sua pagina»⁵⁶. Questa «incontenibile vena teoretica», come la definisce Daniele Visentini, emerge con particolare evidenza nel tessuto testuale di *Dissipatio*, disseminato di «lacerti speculativi»⁵⁷ afferenti ai più vari argomenti e alle più diverse sfere – dall'ontologia alla psicologia fino all'ecologia e alla sociologia. L'intera opera è attraversata da numerose digressioni e glosse, in un continuo autocommento che scopre quella «ragione raziocinante»⁵⁸ propria dell'autore e, di riflesso, del personaggio narrante; una propensione, d'altronde, esplicitamente confessata in più luoghi del libro, sin dall'episodio del tentato suicidio:

Quanto alla precisione contabile, devo dire che la mia vita psichica è povera. Anche nel senso della semplicità, della elementarità. *Si presta alla ragioneria*: le frustrazioni inconscie e i *pathos* viscerali, i mali oscuri che connoterebbero l'uomo moderno, io, devo confessarlo, non me li trovo. Un mio collega mi accusò di «critica riduttiva»⁵⁹.

⁵⁴ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 102.

⁵⁵ *Ibidem*. Su questo aspetto si rimanda anche al contributo di Nicola Turi, *Dal «Diario» di Guido Morselli: sui confini della forma-romanzo*, Atti del Convegno MOD *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, 13-16 giugno 2007, p. 328; la tendenza alla teorizzazione, afferma Turi, rischia talvolta di 'appesantire' la narrazione romanzesca, resa tuttavia «più leggera e spedita» in quei casi in cui «il fantastico – rivolto al passato (come in *Contro-passato prossimo*) o al futuro (come in *Dissipatio*) – in qualche modo la allontana dall'autobiografismo e la obbliga a esternare tutto [...] attraverso l'intreccio o lo sfondo storico».

⁵⁶ M. Mari, *Estraneo agli angeli e alle bestie*, cit., p. 49. Sui legami tra la narrativa morselliana e la scrittura saggistica si sono soffermati anche Vittorio Coletti (*Guido Morselli*, «Otto/Novecento», 5, 1978), e Cesare Segre (*Guido Morselli e i mondi alternativi*, in *Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*, Atti del convegno Gavirate, Comune di Gavirate, 1984).

⁵⁷ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 101.

⁵⁸ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 109.

⁵⁹ Ivi, p. 18; il corsivo è mio.

Come testimoniato anche da altre occorrenze testuali, la «vita psichica» del protagonista è dunque caratterizzata da una lucida razionalità e da una ferrea consequenzialità, che nemmeno la solitudine schiacciante dello scenario surreale in cui si trova riesce a incrinare: «la mia ragione», afferma la voce narrante, «se ne sta verticale, rigorosa e irrefutata»⁶⁰, del tutto «intatta» e «loquace sino alla petulanza»⁶¹. In assenza della necessità di procurarsi mezzi per il proprio sostentamento – poiché l'umanità «ha faticato per secoli al solo intento di accumularmi provviste», osserva ironicamente, «cibi, bevande, vestiti» e persino «combustili» – il «tarlo del pensiero»⁶² occupa interamente le giornate del protagonista. Insieme ad esso, si fa spazio il sentimento crescente della «paura», che è, «fatalmente», «un male della ragione discorsiva, estraneo agli angeli e alle bestie», come si legge nel quattordicesimo capitolo. L'ossessiva «cerebralità»⁶³ che caratterizza il personaggio centrale di *Dissipatio H. G.* si riflette conseguentemente sull'impianto stesso dell'opera, portata avanti con un'irrefutabile lucidità intellettuale; anche lo stile, secco e asciutto⁶⁴, riproduce la perentorietà di un assioma, procedendo frequentemente attraverso la successione di frasi nominali o addirittura di termini isolati, separati dal punto fermo, quasi l'autore stesse predisponendo i termini consequenziali di un sillogismo filosofico. Nelle pagine di *Dissipatio H. G.*, Morselli dà dunque prova di un mirabile «gelo mentale matematico»⁶⁵, che guida l'ordinata disposizione della materia narrativa all'interno di una forma letteraria sapientemente controllata. Una forma espressiva «flessibile e capace», in grado di tradurre in finzione letteraria il bizzarro 'esperimento' morselliano, proprio perché crocevia tra «riflessione teorica e prassi artistica»⁶⁶.

Nonostante l'originalità e la singolarità che la contraddistinguono, Morselli continua a servirsi, in relazione alla forma di *Dissipatio*, dell'etichetta di 'romanzo'. Merita qui soffermarsi brevemente sulle ragioni di una tale scelta, soprattutto per apprezzare la stretta affinità esistente tra le riflessioni morselliane sulla declinazione contemporanea del genere romanzesco e quelle, già richiamate, di José Saramago sul medesimo tema. Secondo

⁶⁰ Ivi, p. 130.

⁶¹ Ivi, p. 132.

⁶² Ivi, p. 111.

⁶³ Si veda M. Mari, *Estraneo agli angeli e alle bestie*, cit., p. 55.

⁶⁴ Si rimanda al riguardo all'analisi di Paola Villani, *Il caso Morselli: il registro letterario-filosofico*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998.

⁶⁵ G. Manganelli, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, cit., p. 427. Com'è noto, «Morselli scrisse questo romanzo nello stesso anno in cui si tolse la vita, nel 1973»; e forse, commenta Manganelli, «mai era giunto ad una così calma gestione del suo astratto e lucido gioco intellettuale, un gioco mortale e tuttavia capace di una intima grazia, oserei dire letizia» (ivi, pp. 427-428).

⁶⁶ F. Parmeggiani, *Morselli e il tempo*, cit., p. 276.

Morselli, il romanzo è da intendersi quale contenitore «ampio, multivoro o eteroclitico»⁶⁷, che arriva a imporsi come «genere pan-letterario»⁶⁸ capace di comprendere la letteratura tutta: «si sbaglia e si fa torto al romanzo moderno», afferma con chiarezza l'autore lombardo, «non vedendo che esso è oggi tutta la letteratura, senza residui o quasi»⁶⁹. Si tratta di un concetto cardine del sistema di pensiero di Guido Morselli; non a caso, esso occupa un posto di primaria importanza nell'immaginario scambio di battute tra l'editore e l'autore che, in qualità di *Intermezzo critico*, interrompe la narrazione di *Contro-passato prossimo*:

L'editore. — Questo vistoso Apocrifo della storia contemporanea, che lei ci sottopone, così carico di tesi da provare, e scarso di *appeal*, sotto ogni aspetto, le pare proprio che possa andare col nome di romanzo?

L'autore. — Oggi il romanzo non è nella letteratura, è la letteratura. Da esso non si esce. Aggiungerei che il romanzo è persino transletterario, per i nostri gusti d'oggi. Include, per esempio, o può includere, la teologia⁷⁰.

Anziché irrigidirsi attraverso l'adozione di canoni specifici, il romanzo può sopravvivere nella società odierna proprio in virtù della sua interna capacità di adattamento, attraverso una continua evoluzione e ibridazione di codici tra loro eterogenei. Nella sua 'transletterarietà', esso appare piuttosto come «una federazione di generi», basandosi su un largo uso della pratica della contaminazione⁷¹; è qui più che evidente la consonanza con le formulazioni proposte da Saramago, il quale concepisce il romanzo come «uno spazio dove far confluire la summa dell'esperienza umana e della conoscenza», «un oceano verso cui

⁶⁷ G. Morselli, *Diario*, cit., p. 257 (nota del 30 luglio 1965).

⁶⁸ Ivi, p. 270 (nota dell'8 giugno 1966).

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ G. Morselli, *Contro-passato prossimo*, Milano, Adelphi, 2008, p. 101. Nell'*Intermezzo critico* di *Contro-passato prossimo* – luogo deputato a condensare, sotto forma di dialogo fittizio, la componente saggistica dell'opera – è possibile ritrovare ulteriori affermazioni che confermano i rilievi critici avanzati in queste pagine in merito alla scrittura morselliana; si pensi, ad esempio, alla risposta dell'autore sullo stile del romanzo, definito «campato in aria» ma «insieme rigidamente consequenziale» (ivi, p. 103).

⁷¹ Si tengano presenti, al riguardo, le considerazioni elaborate da Nicola Turi, che contestualizzano il caso dello scrittore lombardo all'interno del panorama letterario coevo: «Morselli cresce [...] in un periodo di fervido dibattito intorno al genere romanzesco, soprattutto in virtù della polemica che la futura neoavanguardia muove contro la narrativa postbellica; e, pur variegato e composito com'è, il Gruppo '63, prima ancora della sua fondazione ufficiale, si costituisce intorno a delle regole ben definite, delle barriere (prima persona, rifiuto dell'*engagement*, antinaturalismo) che Morselli trova aberranti [...]. Siamo nel 1965, e per Morselli [...] il termine 'romanzo' va inteso ormai in senso ampio, a indicare "una federazione di generi letterari", assolutamente versatile e proteiforme, fondata su continue contaminazioni [...] e perciò refrattaria a qualsiasi tentativo normativo» (N. Turi, *Dal 'Diario' di Guido Morselli: sui confini della forma-romanzo*, cit., p. 330).

confluiscono diversi fiumi»⁷². Simili posizioni teoriche risultano con chiarezza dall'analisi delle opere prese in considerazione in queste pagine, che mettono consapevolmente in discussione la tradizione del genere stesso. Bruno Pischetta ha infatti visto nella *Dissipatio* morselliana «un'opera singolarmente aperta»⁷³, osservando come questo romanzo possa essere collocato a pari diritto entro più ambiti e filoni della tradizione letteraria, ponendosi al contempo come testo «psicologico, meta-romanzo, cronaca-diario, racconto fantastico, *essay* moralista»⁷⁴. L'intrecciarsi di generi diversi tra loro – ben visibile nell'alternanza tra sequenze cronachistiche, blocchi descrittivi, dialoghi fittizi o rievocati e inserti dal taglio propriamente saggistico – va di pari passo con l'enigmaticità di fondo propria dell'opera morselliana, che richiede una certa dose di autonomia interpretativa da parte del lettore. A Morselli, infatti, preme salvaguardare «la libertà e la complessità del romanzo», nella convinzione che «un'opzione pronomiale, una qualsiasi soluzione formale non basti a conferire a un'opera narrativa il suo necessario sostrato ideologico», esito di «una serie composita di elementi che riguardano i temi e il respiro intellettuale, il significato profondo delle scelte operate»⁷⁵. In ultima analisi, il romanzo si costituisce nell'ottica di Morselli come «forma di scrittura complessa in senso assoluto»⁷⁶, sede di un attento e meditato lavoro che riesce a innovare dall'interno le prerogative del genere; non a caso, Manganelli ricorderà l'autore lombardo come «l'unico romanziere che abbia saputo adibire le strutture tradizionali del romanzo a destinazioni non tradizionali»⁷⁷.

La sperimentazione e la costante ricerca di nuove possibilità espressive cui piegare il genere romanzesco rispondono, pertanto, all'esigenza autoriale d'individuare una «forma espressiva idonea a custodire, senza scarti, la complessità dei suoi assunti»⁷⁸. Trasposta in una veste narrativa che, come si è cercato di mostrare, presenta aspetti di marcata originalità, la sfida morselliana ai principali dogmi della modernità assume un valore emblematico, ponendosi, su tutti i livelli, come denuncia della semplificazione e dell'omologazione imperanti nella società contemporanea⁷⁹.

⁷² M. Infante, *Conversazione con il Premio Nobel José Saramago*, cit.

⁷³ B. Pischetta, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Torino, Aragno, 2004, p. 212.

⁷⁴ Ivi, p. 218.

⁷⁵ N. Turi, *Dal 'Diario' di Guido Morselli: sui confini della forma-romanzo*, cit., p. 332.

⁷⁶ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 103.

⁷⁷ G. Manganelli, *Un comunista senza biografia*, cit., p. 53.

⁷⁸ D. Visentini, *Il difetto della complessità*, cit., p. 108.

⁷⁹ Anche su questo aspetto si veda l'acuta analisi di Visentini: «Morselli lancia una consapevole sfida alla semplificazione: antesignano del pensiero complesso, egli confuta i dogmi più caratteristici della modernità,

Accanto alla critica verso un soggettivismo esasperato, di cui si è discusso poco sopra, altri evidenti obiettivi polemici contro cui è indirizzata la *Dissipatio* morselliana sono costituiti dal capitalismo e dal consumismo, chiaramente indicati come i principali mali che l'uomo moderno, ormai scomparso, ha lasciato dietro di sé. Esplicito risulta, a tal proposito, l'«epicedio alle genti» recitato dal protagonista dopo aver spento una precisissima, «ultrasensibile» radio giapponese ritrovata nella camera di un albergo; scanditi dal ritmo del *requiem*, si succedono, una dopo l'altra, le colpe di una società votata esclusivamente alla produttività:

Alle due di stanotte ho chiuso la complicata ricevente giapponese, ho improvvisato al suo cospetto un epicedio alle genti. L'ideologia, oppio dei popoli, *requiem*; il consumismo, loro pane avvelenato, *requiem*; il dogma bugiardo «Voi siete il prodotto della Produzione», *requiem*; il balordo e luttuoso grido di guerra, «*Politique d'abord*», *requiem*! O genti, esulto per me ma anche per voi, o in vece vostra, visto che della liberazione non potete godere. Ma non che essa arrivi troppo tardi. La vostra schiavitù la volevate, ne eravate gli autori. E non poteva scomparire che con la vostra scomparsa⁸⁰.

La denuncia della società dei consumi e dell'età della tecnologia, tuttavia, diviene ancor più evidente attraverso l'immagine plastica del monumento eretto dal protagonista in ricordo dell'umanità scomparsa:

Ho deciso di innalzare alla loro memoria, in piazza del Mercato (Widmad), un cenotafio. Mi pare che si dica così. Ci ho lavorato un paio di giorni: un furgoncino commerciale e una Mercedes coupé, formano la base del monumento, una ventina di televisori, tolti al Grande Emporio, il corpo. Sulle TV qualche apparecchio fotografico e di cinepresa, ceste di bottiglie di cocacola. In cima, all'altezza di tre metri circa da terra, un cartellone enorme, che riempiva una vetrina all'Agenzia di Viaggi. Un Kodachrome di metri 3x2, intimante una spiaggia, con la famosa arena bianca, delle Bahamas, e l'invito «Voliamo laggiù - dove la vita è migliore»⁸¹.

quali la storia, la solidarietà sociale, la razionalità dell'uomo e il suo doppio speculare, l'inconscio. [...] A ben vedere, la tensione che innerva ogni scritto di Morselli è esito di un'ambizione alla complessità. La denuncia di simili dinamiche semplificanti tocca il suo vertice nel capolavoro di *Dissipatio H.G.*, massimo elogio della "concentrazione in sé" e della complessità» (*ibidem*).

⁸⁰ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., pp. 51-52.

⁸¹ Ivi, pp. 67-68.

In un'unica rappresentazione tridimensionale, che erge verso l'alto cumuli di apparecchiature e iconici resti della passata civiltà, il personaggio narrante raccoglie 'oggetti-emblema' del fallimento di un'intera società, che ha erroneamente eletto la propria specie a valore assoluto su cui misurare la realtà esterna. Su un palcoscenico ormai vuoto, il protagonista innalza dunque un monumento alla 'società dello spettacolo', dal valore tutt'altro che commemorativo; velata di una sottile e antifrastica ironia, la pagina morselliana si schiera contro la deriva consumistica e contro il primato, consacrato dalla tradizione occidentale, dell'antropocentrismo. È questo, infatti, uno dei principali bersagli polemici dell'autore lombardo, come testimoniano numerosi passaggi del *Diario*, tra cui spicca una nota del 31 ottobre 1949, in cui Morselli già indicava la necessità di ridimensionare e relativizzare il ruolo dell'essere umano nel sistema-mondo:

Dare all'uomo il suo posto, e cioè negargli la caratteristica di 'valore' assoluto, fondamento di 'valori' assoluti, – non significa mancare d'interesse per l'uomo. L'umanismo è nato nell'ambito di una cultura che non era in nessun modo antropocentrica, e sarebbe abusivo tentare una identificazione dell'umanismo col soggettivismo⁸².

Secondo Morselli, l'umanismo va dunque declinato come «senso relativo dell'umano»⁸³. L'abbandono di una visione che ha il suo unico centro nell'uomo impone un mutamento di paradigma anche nel campo delle lettere: Morselli auspica, al riguardo, il passaggio da una narrativa basata sull'assolutizzazione dell'individuo umano, cieco riflesso del principio dell'«*homo homini deus*»⁸⁴, a una rinnovata pratica letteraria in grado di scardinare «il preconcetto antropocentrico, peccato capitale dell'intellettualismo e dell'idealismo»⁸⁵. Grazie all'invenzione da cui trae origine il suo ultimo romanzo, ossia la silenziosa '*dissipatio*' dell'intero genere umano, Morselli intende offrire una compiuta e limpida realizzazione narrativa di tale principio; con la grazia sottile che caratterizza la sua prosa, l'autore dissolve i luoghi comuni legati al consolidamento di una visione antropocentrica, tra cui rientra persino quello della «fine del mondo»:

⁸² G. Morselli, *Diario*, cit., p. 154.

⁸³ *Ibidem*: «La tetraggine onde si circonfonde molta parte della letteratura narrativa d'oggi, deriva dal significato assoluto che si attribuisce all'uomo. *Homo homini deus*. Chi nell'uomo riconosce un valore subordinato, chi cioè ha il senso relativo dell'umano, non può concludere al pessimismo: che è, a suo modo, una conclusione assoluta».

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ G. Morselli, *Realismo e fantasia*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2009, p. 158.

La fine del mondo? Uno degli scherzi dell'antropocentrismo: descrivere la fine della specie come implicante la morte della natura vegetale e animale, la fine stessa della Terra. La caduta dei cieli. Non esiste escatologia che non consideri la permanenza dell'uomo come essenziale alla permanenza delle cose. Si ammette che le cose possano cominciare prima, ma non che possano finire dopo di noi⁸⁶

⁸⁶ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, p. 54.

III. Le allegorie del *Pianeta irritabile*

La lettura critica che si propone come terzo momento del percorso di analisi testuali svolto in questo lavoro è incentrata su un'opera cronologicamente prossima all'appena esaminata *Dissipatio H. G.*, ossia *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi, pubblicata nel 1978 nella collana dei Supercoralli di Einaudi¹. Oltre alla vicinanza temporale, l'esame del *Pianeta irritabile* consente di mettere a fuoco e sviluppare ulteriormente una serie di elementi comuni anche al testo di Morselli, quali la critica all'antropocentrismo e la scelta di collocare la narrazione all'interno di uno scenario distopico, con innegabili richiami al genere della letteratura fantascientifica. L'analisi del testo volponiano vuole dunque porsi in linea di continuità con il discorso avviato nel precedente capitolo, legandosi a determinati aspetti già parzialmente emersi dalla lettura di *Dissipatio H. G.*, per proporre un ulteriore approfondimento e portare avanti la riflessione sul nesso esistente tra l'allegoria 'situazionale' e la distopia. La natura fortemente composita del romanzo, inoltre, mette in campo molteplici declinazioni di ricorso all'allegoria, accostando a delle rappresentazioni allegoriche di più scoperta e agevole decifrazione un'originale rifunzionalizzazione dei modelli letterari cui l'opera fa riferimento. Difatti, oltre alle modalità di allegorismo narrativo aderenti al piano dei contenuti e piuttosto ancorate all'andamento tradizionale di tale figura, il *Pianeta irritabile* presenta un particolare utilizzo dell'allegoria in rapporto ai generi della narrazione, che indirizza la nostra indagine verso l'ambito delle 'forme' e della

¹ Fino al 1980 Volponi intrattiene rapporti editoriali sia con Garzanti sia con Einaudi; la pubblicazione nei Supercoralli de *Il Pianeta irritabile* anticipa l'acquisto da parte della casa einaudiana di tutti i diritti dell'autore.

loro indiretta significazione, ponendosi dunque come snodo fondamentale all'interno del percorso qui tracciato.

Nel generale clima d'incertezza e allarmante precarietà che caratterizza gli anni Settanta, nel panorama italiano si assiste, come dicevamo, alla pubblicazione ravvicinata di una serie di opere narrative che si muovono lungo le coordinate della distopia letteraria, e in particolare dell'immaginario apocalittico o post-apocalittico: accanto alle già menzionate *Dissipatio H. G.* di Morselli (1977, ma composta nel 1973) e a *Il Pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi, su cui si è scelto di focalizzare la nostra attenzione, è opportuno ricordare, almeno, anche *Il re del magazzino* di Antonio Porta (1978). Costituendo, se non una ben precisa tendenza, quantomeno una «costellazione»² letteraria, le opere appena citate condividono il medesimo atteggiamento nei confronti del tema dell'apocalisse, che viene «trattato» e rappresentato «con una particolare attenzione verso le sue implicazioni filosofiche, antropologiche e sociali»³. In un suo interessante contributo volto a delineare un'analisi del «romanzo apocalittico italiano degli anni settanta», Florian Mussgnug ha infatti individuato nel diffuso ricorso a tale genere da parte di numerosi scrittori della nostra penisola «un'occasione privilegiata per interrogarsi sulle basi economico-sociali e ideologico-culturali della società in cui vivono»: «trattare della fine dell'umanità significa», per loro, «avanzare delle analisi sociologiche e antropologiche del presente», indicando al contempo «modelli per la società del futuro»⁴. La stessa proprietà è stata più volte evidenziata anche dal resto della critica; Riccardo Ceccherini, in particolare, ha evidenziato come tutti e tre gli autori sopra richiamati – Morselli, Volponi e Porta – «sfruttino un panorama distopico di chiara derivazione fantascientifica», accostandosi tuttavia a tale modello con estrema originalità e quasi con cautela, tanto che «le loro opere si identificano, più correttamente, con il genere allegorico, la satira o la favola morale»⁵.

² Si veda Irene Palladini, *Nel magazzino della evaporazione. Intertestualità apocalittica tra Guido Morselli e Antonio Porta*, «Rhesis», VIII, 2, 2017, p. 239.

³ Florian Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, «Contemporanea», I, n. 1, 2003, p. 21.

⁴ *Ibidem*. Di conseguenza, prosegue lo studioso, «il romanzo apocalittico del dopoguerra appare come il principale erede della grande tradizione delle distopie filosofiche e letterarie, da cui riprende alcune delle caratteristiche più cospicue: il disinteresse per i destini singoli e i particolari punti di vista, la forte presenza di temi allegorici, il desiderio di dare un'idea completa ed esauriente della società».

⁵ R. Ceccherini, *Influenze del romanzo apocalittico in Dissipatio H. G.*, cit., p. 1; nello specifico, Ceccherini mostra come Morselli abbia riutilizzato volontariamente alcuni *topoi* della letteratura post-apocalittica, salvo poi declinarli in chiave metafisica. Il critico conduce inoltre un confronto del romanzo morselliano con altre tre opere che rappresentano gli archetipi del racconto apocalittico: *L'ultimo uomo* (1826) di Mary Shelley, *La nube purpurea* (1901) di M.P. Shiel e *La peste scarlatta* (1927) di Jack London.

Nel caso della *Dissipatio* morselliana, l'autore arriva persino, tramite il personaggio narrante, a dichiarare la propria presunta estraneità rispetto ai canoni della letteratura fantascientifica:

Non ho velleità di scienza; nemmeno, lo noto a mio onore, di fantascienza. Non ho pensato a un genicidio a mezzo di raggi-della-morte, a epidemie sparse sulla terra da Venusicoli malvagi, a nubi nucleari da remote esplosioni. Ho sentito subito che l'Evento non può ridursi alle consuete misure⁶.

Differenziandosi dagli espedienti tipici della fantascienza, e ponendosi anzi «volutamente fuori dalle distopie correnti», Morselli sceglie di realizzare, piuttosto, una sorta di «distopia pulita» o «distopia astratta»⁷, in cui, come si è visto, la natura lacunosa dell'impianto narrativo non lascia spazio ad alcuna motivazione o giustificazione dell'improvvisa e silenziosa scomparsa del genere umano. L'indeterminatezza delle coordinate verosimili del racconto, che si può osservare in *Dissipatio H. G.* così come in altre opere distopiche, legittima e anzi rende necessaria la ricerca di un «significato secondo» o «allegorico» del testo: l'inspiegabile, lasciando «vuota la sede del senso», si «riempie subito di altri sensi»⁸.

La professata presa di distanza rispetto alle convenzioni del genere fantascientifico è un dato comune a quella che, con Florian Mussgnug, possiamo definire come «letteratura apocalittica d'autore»⁹ sviluppatasi nell'ambito italiano durante gli anni Settanta e Ottanta; essa tende infatti a presentarsi, in molte delle sue manifestazioni, «deliberatamente

⁶ G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, cit., p. 56.

⁷ La definizione è di Francesco Muzzioli, *Dislocazioni: ironia, allegoria, linguaggio*, in *Scritture della catastrofe*, cit., pp. 94-95: «non sempre», argomenta il critico, «la distopia si appoggia su “motivi” corrispondenti a reali problemi sociali. Può scegliere invece l'impossibilità e l'inverosimiglianza, e fare a meno delle “motivazioni”». Questa totale assenza di spiegazioni – che sarebbero per altro «inutili», data l'assenza di destinatari cui rivolgerle – configura il testo morselliano come una distopia «astratta» o «pulita», «che lascia tutto intatto, tranne l'elemento “inquinante” rappresentato dall'uomo, il cui unico merito sta in questa “elegante” uscita di scena senza lasciar traccia» (ivi, p. 95).

⁸ Ivi, p. 95. Come ulteriori esempi di distopie «astratte» Muzzioli adduce anzitutto la «distopia totalitaria» di Nabokov (*Invito a una decapitazione*, 1934, pubblicato nel 1959), dove «il legame con le dittature incontrate dall'autore nella sua propria biografia [...] viene a diluirsi» in una narrazione «immersa in un clima onirico, di sottili incongruenze, slittamenti e metamorfosi della realtà» (p. 94); il critico cita inoltre due testi di Beckett, *Lo spopolatore* (1970) e *Finale di partita* (1956), dove, parimenti, l'«astrazione» regna sovrana e la distopia si riduce a «mera “descrizione di uno stato”, lo stato di residui vicini al nulla» (ivi, p. 97).

⁹ F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 23; inaspettatamente, nota il critico, «simili prese di distanza nei confronti della paraletteratura non occorrono soltanto nel contesto relativamente chiuso ed elitario della cultura italiana», registrandosi al contrario «persino nell'ambito delle letterature anglofone» (*ibidem*).

problematica e ricca di accenni perturbanti alla realtà extratestuale»¹⁰. La tendenza a sottolineare l'originalità della propria opera rispetto alla tradizione fantascientifica, spesso «considerata come una fonte quantitativamente proficua ma qualitativamente debole dell'immaginario apocalittico contemporaneo», si accompagna a un diffusa professione di «scarsa familiarità»¹¹ con le caratteristiche proprie di questo filone e a una certa prudenza nell'accostarsi ad esso. La questione, che si rivela di un certo interesse, investe direttamente il «rapporto fra il romanzo apocalittico "alto" e i generi fortemente codificati della cultura di massa»¹², tra cui rientra, appunto, la letteratura fantascientifica. Pur non mancando i tentativi di avvicinare la scrittura 'alta' e la cosiddetta 'paraletteratura', liberandosi di una distinzione a ben vedere «rigida e convenzionale»¹³, l'ambito della fantascienza continua a essere inteso e recepito come produzione di consumo, destinata a un pubblico popolare¹⁴. Di conseguenza, autori come Morselli e Volponi si servono del patrimonio immaginario della letteratura fantascientifica come strumento per condurre un'analisi sociologica, per rendere visibilmente comunicativo un discorso di ben più ampia portata, riguardante le storture e i rischi insiti nel mondo contemporaneo e il complementare fallimento degli «schemi interpretativi»¹⁵, dei paradigmi di pensiero attualmente dominanti.

La necessità di un radicale e coraggioso «passaggio da un ordine interpretativo ad un altro radicalmente diverso»¹⁶ è infatti alla base della distopia immaginata da Paolo Volponi nel suo *Pianeta irritabile*.

Il debito nei confronti della letteratura fantascientifica risulta evidente sin dall'*incipit* del romanzo, che si apre sulla descrizione della pioggia che eternamente cade sul

¹⁰ Ivi, p. 24.

¹¹ Ivi, p. 22.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 23.

¹⁴ Il generale clima di reticenza con cui le opere fantascientifiche erano accolte dalla critica italiana è testimoniato persino da alcuni giudizi espressi nel corso degli anni Sessanta da Umberto Eco, uno degli studiosi maggiormente attenti ai fenomeni della cultura di massa e ai loro contatti con la tradizione colta. Pur osservando «un intensificarsi di romanzi e novelle che battono con costante lucidità sui temi che preoccupano la letteratura, la critica, la sociologia contemporanea», lo stesso Eco continua a definire la fantascienza come «letteratura di consumo», pertanto non meritevole di essere esaminata e studiata, «se non per finzione snobistica», secondo «i criteri applicabili alla letteratura di esperimento e di ricerca». Il critico riconosce nel genere fantascientifico l'«ala progressista» della produzione di consumo e ne sottolinea la «funzione allegorica ed educativa», che sfocia «in una critica positiva»; tuttavia, il giudizio formulato in questi anni rimane ancora fortemente riduttivo (si veda U. Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., pp. 371-374).

¹⁵ F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 32.

¹⁶ Ivi, p. 32.

secolare «leccio di colore nero-verde» e sul mondo post-apocalittico ideato da Volponi, sottoposto a un principio di una continua instabilità e mutabilità:

Piove a dirotto da sempre, senza interruzioni né rallentamenti. Nemmeno se una collina frana o se una foresta entra nell'acqua che sale in fondo, qualche cosa muta dentro la pioggia. Solo i giorni e le stagioni girano toccando la luce; e questo è l'unico segno che il tempo ancora esiste.

Un segno che sparisce spesso, ogni volta che la pioggia cambia e si mette a piovere petrolio, catrame, acqua salata, acqua mista a sabbia o a madreperla¹⁷.

Un avvio che, nell'atto di introdurci gradualmente nello scenario distopico volponiano, scopre la propria filiazione dall'analogo inizio di *The long rain* di Ray Bradbury¹⁸. Esso serve, inoltre, a informare sin da subito il lettore della principale proprietà del mondo post-apocalittico volponiano: un mondo perennemente «in rivolta»¹⁹, in cui la materia, abnorme e grottesca, è in continua mutazione. La «reattività vivente della natura ferita e 'irritata'»²⁰ a causa degli sfruttamenti troppo a lungo perpetuati dal genere umano, profondamente sconvolta nelle sue leggi dall'ennesima esplosione atomica, s'impone, sin dal titolo, come elemento centrale della narrazione e non solo come mero palcoscenico delle azioni dei protagonisti. Nel corso del romanzo volponiano si susseguono le descrizioni di differenti mondi post-apocalittici – dal «mondo di cenere» a quello delle «montagne di ghiaccio» o al mondo d'erba – i quali, come osserva giustamente Florian Mussgnug, appaiono «discontinui e fortemente stilizzati»²¹, suggerendo una lettura in chiave allegorica dell'opera. Se, infatti, «la fantascienza è il modello palese del testo»²², risulta altresì evidente la volontà, da parte di Volponi, di porsi in un rapporto dialettico con lo statuto di tale modello, lavorando in direzione di una complessa e innovativa risemantizzazione dei suoi stilemi e dei materiali da

¹⁷ P. Volponi, *Il Pianeta irritabile*, cit., p. 283.

¹⁸ R. Bradbury, *The long rain*, in *The illustrated man*, Simon and Schuster, 2012, p. 78: «The rain continued. It was a hard rain, a perpetual rain, a sweating and steaming rain; it was a mizzle, a downpour, a fountain, a whipping at the eyes, an undertow at the ankles; it was a rain to drown all rains and the memory of rains. It came by the pound and the ton, it hacked at the jungle and cut the trees like scissors and shaved the grass and tunneled the soil and molted the bushes. It shrank men's hands into the hands of wrinkled apes; it rained a solid glassy rain, and it never stopped».

¹⁹ Cfr. Marcello Carlino, *Il Pianeta irritabile: l'allegoria di una materia in rivolta*, in *Quaderni di critica, Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 1995.

²⁰ E. Zinato, *Commenti e apparati*, in P. Volponi, *Romanzi e prose*, vol. II, cit., p. 749.

²¹ F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 36.

²² E. Zinato, *Commenti e apparati*, cit., p. 751.

esso desunti²³. Attingendo ampiamente dal serbatoio della narrativa fantascientifica, lo scrittore urbinato attua al contempo una moderna e personale rielaborazione dei *topoi* propri della letteratura distopica; svuotati del loro senso originario, essi vengono rifunzionalizzati al fine di veicolare il messaggio allegorico dell'opera.

In primo luogo, una simile operazione è resa possibile dalla combinazione, all'interno del romanzo, di diversi modelli formali, che rendono l'opera «uno spazio di intersezione tra diversi generi letterari»²⁴. In particolare, sulla filigrana dell'immaginario fantascientifico e post-apocalittico l'autore innesta una serie di elementi, tematici e strutturali, che rimandano chiaramente allo schema della favola esopica; la presenza e l'influsso di tale genere letterario sono anzi talmente pervasive ed evidenti da indurre la critica a identificare, al fondo della natura composita dell'opera volponiana, «una moderna favola allegorica nel senso benjaminiano»²⁵. Come vedremo, l'inaspettato «cortocircuito tra materiali fantascientifici e materiali favolistici»²⁶ risulta funzionale a comunicare il sostrato ideologico dell'opera, dimostrando come la scrittura di Volponi trovi una spinta sperimentale e innovativa da un originale uso delle forme e degli immaginari letterari poc'anzi indicati.

La vicinanza con il genere favolistico, d'altra parte, risulta palese sin dalla scelta e dalla presentazione dei quattro personaggi eletti da Volponi come ultimi autori in grado di farsi carico di un'istanza di rifondazione utopica dell'esistente e dei suoi canoni di rappresentazione e interpretazione. Nel corso del secondo capitolo, infatti, scopriamo che le «quattro paia d'occhi»²⁷ che emergono dall'oscurità cava del leccio appartengono a una scimmia di nome Epistola, a un elefante dal biblico appellativo di Roboamo, all'oca Plan

²³ Non a caso, Marcello Carlino ha parlato de *Il Pianeta irritabile* come di un «romanzo di una fantascienza totalmente fuori squadra» (M. Carlino, *Racconto di parte della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Lithos, 2010, pp. 228-229).

²⁴ E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel Pianeta irritabile*, «Fermenti», XLIX n. 248, 2019; nel suo intervento, Bucci offre un quadro molto chiaro dei molteplici, eterogenei modelli formali che agiscono nella composizione de *Il Pianeta irritabile*, ricostruendo attentamente l'atteggiamento dell'autore verso il genere fantascientifico e verso quello della favola esopica.

²⁵ S. Ritrovato, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Fano, Metauro Edizioni, 2017, p. 91. Nel suo studio (più precisamente nel quinto saggio raccolto all'interno del volume), Salvatore Ritrovato ricostruisce «un percorso apocalittico volponiano», soffermandosi specialmente sui due momenti, fondamentali e consecutivi, rappresentati da *Corporale* e da *Il Pianeta irritabile*. Relativamente all'impiego di elementi tratti dal genere favolistico nell'opera di Volponi, si rimanda in primo luogo all'ampia e circostanziata analisi di Tiziano Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, «Italianistica», XLII, n. 1, gennaio-aprile 2013.

²⁶ E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel Pianeta irritabile*, cit., p. 7.

²⁷ P. Volponi, *Il Pianeta irritabile*, cit., p. 283: «si socchiudono gli occhi dei viventi che stanno sotto la pioggia: quattro paia d'occhi diversi di grandezza e di colore, mischiati dalla stessa fissità. La mancanza di qualunque rumore che non sia quello della pioggia è totale: questo silenzio debbono sentire sopra, come loro spazio, le teste di quegli occhi».

Calcule e al nano Mamerte, soprannominato anche ‘Zuppa’²⁸. I membri del viaggio tracciato da Volponi sono dunque costituiti da tre figure di animali e da un quarto personaggio, quello del nano, che nel principio del romanzo presenta ancora dei forti residui di attaccamento alla condizione umana, via via abbandonati lungo un progressivo cammino d’iniziazione all’animalità. Sulla scelta di simili ‘figuranti’ agisce, scopertamente, il modello delle *Operette morali* di Leopardi, per altro dichiarato sin dall’epigrafe d’apertura del romanzo, con quel monito all’«immortalità selvaggia» ripreso dagli *Accorgimenti di memoria*. La citazione in esergo costituisce, dunque, «l’indice di una vera filiazione culturale»: il tono di corrosiva ilarità «con cui nel testo viene contemplata la scomparsa dell’uomo rievoca, infatti, la dura ironia e il radicale rifiuto dell’antropocentrismo delle *Operette morali*»²⁹.

Il ricorso a un impianto di tipo favolistico, sommato al carattere distopico dello scenario fittizio, informa interamente il percorso dei suddetti protagonisti attraverso una natura sconvolta e deformata; procedendo secondo un’impostazione marcatamente episodica, il romanzo guida i quattro personaggi attraverso un viaggio nel mondo post-apocalittico, scandito da una serie di ‘prove’ che il gruppo deve di volta in volta affrontare e da molteplici scontri con avversari di varia natura, frutto di «mutazioni allucinate»³⁰ e di alterazioni prodotte dalla tracotanza dell’uomo e della scienza. Se l’articolazione del cammino per tappe e prove successive potrebbe indubbiamente rimandare allo schema della fiaba, piuttosto che a quello favolistico, in realtà la sequenza di sfide e di provvidenziali «oppositori e aiutanti» rimane «costantemente ancorata alla realtà materiale», senza concedere «alcuna concessione al magico e al meraviglioso»³¹.

In misura analoga a quanto osservato per il genere fantascientifico, anche l’adozione di moduli e figure legati alla tradizione della favola esopica risulta a ben vedere subordinata alla volontà di portare avanti un discorso conoscitivo e ideologico, avente il suo centro nel

²⁸ La presentazione dei quattro personaggi nascosti nella profondità della grotta del leccio occupa l’inizio del secondo capitolo; i protagonisti del romanzo emergono dall’oscurità dell’albero l’uno dopo l’altro, come in una composizione corale: «Al centro della grotta c’è un elefante», ci svela il narratore, «e sopra la sua schiena siede una scimmia», con una mano che «penzola rosa mentre l’altra è nascosta dietro l’orecchio del pachiderma»; «sotto l’elefante» emerge la figura di «un’oca, ritagliata nel bianco», e, infine, «all’altro capo della catena» a cui è legata l’oca «c’è un nano, sdraiato su un fianco» (ivi, pp. 288-289).

²⁹ E. Zinato, *Introduzione* a P. Volponi, *Il Pianeta irritabile*, cit., pp. XVIII-XIX. Si è soffermata sul legame con le *Operette morali* (in particolare con il *Dialogo di due bestie*) anche Maria Carla Papini, nel saggio *La desinenza in “ale”*: Paolo Volponi e Giacomo Leopardi [2004], in Ead., *La scrittura e il suo doppio*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 315-341.

³⁰ E. Bucci, *L’alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel Pianeta irritabile*, cit., p. 7.

³¹ *Ibidem*. Su questo aspetto, e più in generale sulla distinzione tra favola e fiaba, si rimanda anche a Enrico Baldise, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982.

confronto tra natura e civiltà. Pertanto, Volponi si discosta nettamente dai significati originari della favola esopica, piegandoli a un impulso di tipo allegorico. Una simile lettura è suggerita, in modo piuttosto scoperto, già a partire dalla descrizione dei protagonisti animali, di cui si può osservare una caratterizzazione in direzione antropomorfa. Sin dall'inizio del loro percorso, il lettore è infatti portato a riconoscere nei quattro personaggi volponiani «altrettanti gradi diversi di sottomissione al potere umano»³²: la scimmia Epistola, nata in cattività, «ha rifiutato di farsi ammaestrare, mantenendo così la propria indipendenza»³³, per porsi immediatamente come nuovo capo del gruppo e istituire una gerarchia animale³⁴; l'oca Plan Calcule, che della precedente vita nel circo ricorda solo le regole formali, si piega in maniera automatica al servizio del potere, svolgendo la funzione di 'ricognitore' e 'tecnocrate' del gruppo; diverso, invece, il comportamento dell'elefante, che rappresenta l'ideologo' e la cui obbedienza al «dominio umano non nasce come opportunistica acquiescenza a un potere oggettivo, ma è il frutto di un patrimonio millenario di istintiva e servile lealtà al mondo umano»³⁵, riflessa anche nel suo aspetto esteriore. «L'attribuzione di un valore allegorico alla corporalità dei personaggi»³⁶ si può facilmente verificare anche nel caso del nano Mamerte, la cui deformità rappresenta in maniera emblematica il suo collocarsi a metà tra la condizione umana e animale; lo stesso epiteto 'Zuppa', con cui viene frequentemente identificato nel corso del testo, allude a una caratteristica assenza di forma e d'identità. Ciò è rimarcato anche dal fatto che, «con parte della faccia», il nano ha perso «uno dei più importanti tratti identificativi»: la «bocca», «luogo deputato per eccellenza al riconoscimento fisiognomico e alla razionalità», nel suo caso indicato solo con il termine generico di «bucco»³⁷. Come evidenzia anche Guido Santato, nella caratterizzazione dei personaggi centrali del romanzo Volponi sfrutta dunque

³² F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 26; già «la scelta dei quattro personaggi principali», afferma lo studioso, «favorisce una lettura rigidamente allegorica del testo volponiano» (*ibidem*).

³³ *Ibidem*.

³⁴ Sul ruolo assunto all'interno del gruppo da Epistola si veda il commento di Carlino: «paradigmaticamente, nel racconto allegorico, Epistola, la scimmia-condottiero, che per elezione e formazione risponde a logiche imitative, riproduce in tutte le sue fasi la dialettica servo-padrone» (M. Carlino, *Il Pianeta irritabile: l'allegoria di una materia in rivolta*, cit., p. 62).

³⁵ F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 27.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ M. Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, in *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, Milano, Franco Angeli, 1995.

III. Le allegorie del *Pianeta irritabile*

«un'iconografia allegorico-grottesca»³⁸, il cui effetto non è tuttavia, come nella favola esopica, quello di esemplificare attraverso delle figure animali delle proprietà tipicamente umane; al contrario, la descrizione volponiana dei quattro protagonisti risponde alla finalità di opporre il paradigma dell'animalità a quello dell'individualità umana³⁹. La più evidente originalità del romanzo volponiano «rispetto alla tradizione della favola» consiste, pertanto, «nel fatto che il travestimento allegorico accentua il conflitto fra l'agire propriamente animale e l'agire propriamente umano»⁴⁰. La maschera animale implica una denuncia del fallimento dell'agire dell'uomo, invitando all'adozione di nuove modalità di rapportarci all'ambiente che ci circonda. L'«alternativa animale» suggerita da Volponi attraverso il viaggio del nano e dei suoi tre compagni mira, in particolare, a «disincagliare la vita dal pregiudizio dell'immortalità»⁴¹: mentre «l'umanità [...] è caratterizzata essenzialmente dalla volontà di dominio e dal desiderio d'immortalità», gli animali, «al contrario, vanno alla ricerca di un regno dell'uguaglianza e fondano la loro vita sulla consapevolezza e l'accettazione della morte»⁴². Come osserva acutamente Tiziano Toracca, riprendendo un'antinomia di origine leopardiana, «l'animalizzazione» si pone, dunque, quale argine alla «perfetta civiltà» che produce «barbarie perfetta»⁴³.

³⁸ G. Santato, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in Paolo Volponi. *Il coraggio dell'utopia*, a cura di Massimo Raffaelli, Milano, Transeuropa, 1997, p. 101.

³⁹ Su questo aspetto si veda anche E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel Pianeta irritabile*, cit., pp. 15 e seguenti. Quella dei personaggi principali del romanzo è, quindi, una «naturalità opportunamente intensificata» (p. 18); per chiarire ulteriormente tale procedimento, è sufficiente confrontarlo con l'esempio, diametralmente opposto, dei «cani assassini», uno dei vari ostacoli incontrati dai protagonisti nel loro viaggio: artificialmente modificati da una serie di esperimenti scientifici, i cani hanno assunto un innaturale postura su due zampe, tanto da somigliare a dei dirigenti aziendali o a dei burocrati. «La caratterizzazione antropomorfa» di questi animali, dunque, «va nella direzione opposta a quella che interessa la scimmia, l'oca e l'elefante», poiché appare come «il frutto del perversimento della natura operato da una scienza degenerata» (*ibidem*).

⁴⁰ T. Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, cit., p. 147.

⁴¹ M. Carlino, *Il Pianeta irritabile: l'allegoria di una materia in rivolta*, cit., p. 61; in questo scopo, argomenta il critico, s'identifica «la filosofia del difficile viaggio che attende i quattro personaggi e che Roboamo, l'elefante dotato di parola, espliciterà con chiarezza: disincagliare la vita dal pregiudizio dell'immortalità, comunque sia declinato, significa disporsi ad inseguire l'unica finalità certa e persuasiva, che è la vita stessa “dentro e fuori ciascuno di noi”, e farsi consapevoli, nel mentre, che “il nostro regno è sempre con noi” e che andare “per migliorare e per migliorarci” configura una necessità come biologica, un primario bisogno materiale» (ivi, pp. 61-62).

⁴² T. Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, cit., p. 147; «più che rappresentanti del genere umano», quindi, «gli animali della favola sono realmente degli animali, che però agiscono come veri e propri soggetti *alternativi* a quello».

⁴³ Ivi, p. 148; la citazione leopardiana è a sua volta tratta da G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri*, 1173 (16 giugno 1821), Milano, Mondadori, 1983, vol. I, p. 449.

Nel residuo slancio utopico che, nell'opera volponiana, s'inserisce nel generale paesaggio post-apocalittico, emergendo dalle macerie di una catastrofe universale, non vi è più alcuno spazio per i valori legati alla passata società umana; sono gli animali, ormai, insieme al dato 'materico' della natura 'irritata', i «fautori dell'unica e ultima utopia possibile nell'allegoria di Volponi»⁴⁴.

Appare lecito, pertanto, individuare nel romanzo una forma di 'allegorismo del personaggio'. Come abbiamo visto, infatti, i protagonisti scelti dall'autore si inseriscono entro un sistema di gerarchie che rimanda in maniera quasi scoperta all'organizzazione di poteri propria della civiltà umana; le caratteristiche fisiche e il cammino compiuto da ognuno dei quattro membri del gruppo, inoltre, assumono e veicolano un chiaro messaggio allegorico. Particolarmente emblematico risulta, tra tutti, il percorso del nano Mamerte: come anticipato in precedenza, le sue vicissitudini delineano un chiaro ed edificante processo di emancipazione e liberazione da quelle abitudini che ancora lo legano alla condizione umana, per aderire progressivamente al modello di vita 'animale'. Nell'evoluzione di questo personaggio Volponi esemplifica la necessità di una rifondazione, su larga scala, della tavola dei valori dominante, che arriva a comprendere persino l'estinzione di sé e della propria specie. In tale direzione vanno letti, pertanto, i numerosi passaggi testuali in cui 'Zuppa' arresta il proprio avanzare per raccogliere ruderi e resti della civiltà umana, frammenti di un fallimentare paradigma di comportamento da cui il nano non riesce ancora a staccarsi completamente; e in tal senso, soprattutto, va inteso il gesto finale su cui si chiude il romanzo volponiano:

Tirò fuori adagio, con le mani ormai ridotte a zoccoli, dove le dita ripiegate s'impastavano nelle piaghe e nel callo, il foglio di riso sul quale la suora di Kanton aveva scritto per lui la poesia. Svolsse il foglio adagio, con molta attenzione; lo ripiegò in modo diverso e poi lo strappò per dividerlo in due parti: una grande tre quarti, e una un quarto. Consegnò quella più grande a Roboamo e divise ancora la più piccola in due: ne diede un pezzo all'oca e l'altro lo tenne per sé. Lo stirò ancora, gli soffiò sopra angolo per angolo, lo rialzò verso la luce, se lo accostò al buco e cominciò a mangiarlo⁴⁵.

⁴⁴ E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel Pianeta irritabile*, cit., p. 2.

⁴⁵ P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 453.

III. Le allegorie del *Pianeta irritabile*

«Ultimo segno della sua appartenenza al genere umano», il foglio ripiegato su cui è conservata la poesia della suora di Kanton, «gelosamente custodito»⁴⁶ dal nano durante l'intero viaggio, viene infine diviso tra i membri del gruppo, spezzato in parti identiche e trasformato in oggetto di nutrimento. In una scena conclusiva che rimanda al rito eucaristico, Volponi tratteggia dunque un'utopia 'animale' e de-umanizzata, fondata sul principio di un'uguaglianza comunitaria. Il gesto di Mamerte, collocato al termine dell'arduo viaggio attraverso una materia deflagrante, vale come «estremo atto sacrificale, rito iniziatico in cui si commemora la morte della specie, della legge, del padre, ma in cui anche ci si “comunica” della sua sostanza»⁴⁷, assumendola e facendola rivivere in sé; il foglio di riso, infatti, dev'essere masticato, ingerito, e così metabolizzato, per poter divenire materia «di produzione d'energia, di accrescimento di vitalità, di escrezione e di scambio con l'esterno»⁴⁸. Ad essere riaffermato, nel finale dell'opera, è un «ciclo biologico-produttivo», esatto contrario di quello, «artificiale e forzoso»⁴⁹, che governa la contemporanea società del Capitale, referente imprescindibile del discorso condotto dal romanzo volponiano. La metabolizzazione del «foglio ripiegato» equivale, dunque, a rilanciare un'istanza materiale, su cui fondare «la possibilità di un altro destino»⁵⁰.

All'interno del sistema dei personaggi del romanzo, spetta a Roboamo, «lucida controparte del nano», esplicitare e ricordare al resto dei compagni tali principi conoscitivi; l'elefante, infatti, incita costantemente Mamerte a non indugiare con atteggiamento nostalgico sui reperti della sua precedente condizione umana, per «non rimanere preda delle reminiscenze di un passato ormai liquidato»⁵¹. Depositario di una stupefacente memoria, Roboamo è esente da qualsivoglia nostalgia: il passato deve essere «pensato» e «adoperato»⁵², come ricorda al nano nel corso del viaggio, ossia *rifunzionalizzato* in direzione del presente. Una memoria basata «sul ritorno dell'identico» e su uno sterile meccanismo di ripetizione ed imitazione è dichiarata «inservibile», se non addirittura «francamente avversa alla finalità della vita»; ad essa va sostituito un procedimento teso a

⁴⁶ F. Mussnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 27.

⁴⁷ M.C. Papini, *Paolo Volponi: il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997, p. 90.

⁴⁸ M. Carlino, *Il pianeta irritabile: l'allegoria di una materia in rivolta*, cit., p. 63.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, p. 64; *Il Pianeta irritabile*, chiosa Carlino, si configura dunque come «il racconto di un farsi materia e di un riconoscersi in un'istanza materiale» (ivi, p. 65).

⁵¹ M. Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, cit., p. 100.

⁵² Cfr. P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 309: «Io ho una grande memoria, - sventagliò l'elefante durante una breve pausa, - perfino dei tempi prima del grande crollo e della carestia; ma non ho nostalgia. Pensa e adopera anche il passato, ma non farti legare dalle sue strisce».

valorizzare, piuttosto, un'etica della «discontinuità nella tradizione»⁵³. Quello suggerito da Roboamo, e di fatto realizzato nel corso dell'opera volponiana, è un vitale recupero del patrimonio letterario e culturale; è l'esercizio di una pratica della differenza e della dissonanza, rivolta alla demistificazione di ideologie ormai logore e alla complementare progettazione di un nuovo ordine di pensiero⁵⁴. È per tali ragioni che, paradigmaticamente, il personaggio della scimmia-condottiero Epistola è destinato al sacrificio nello scontro finale con il Governatore Moneta: rispondendo, come si è detto, a logiche di tipo imitativo, la sua morte è indispensabile affinché, per il resto del gruppo, possa finalmente aprirsi un mondo radicalmente rinnovato.

Lo schema dei significati di cui si fa portatore ciascuno degli allegorizzanti animali è, pertanto, chiaramente delineato nello sviluppo e nell'organizzazione del romanzo volponiano; le modalità di una simile forma di allegorismo risultano, anzi, piuttosto scoperte e di lineare decifrazione, tanto da indurre Romano Luperini a osservare, in alcuni luoghi del testo, una certa tendenza allo «schematismo didattico»⁵⁵. D'altra parte, occorre ricordare come le due «forme fondamentali» e le modalità tradizionalmente attestate dell'allegoria siano, non a caso, il 'viaggio' e il 'conflitto'. Nel suo volume sull'*Allegoria: teoria di un modo simbolico* del 1964, infatti, Angus Fletcher individua come modalità archetipiche e basilari dello sviluppo di un'allegoria all'interno della narrativa il «progress», ossia il percorso compiuto da un personaggio nello spazio al fine di raggiungere una meta prefissata («costante moto in avanti, che sia inesorabilmente diretto verso una meta»), e quella del «combattimento» o scontro tra figure antitetiche⁵⁶. Le due forme individuate da Fletcher possono naturalmente dar luogo a modalità miste⁵⁷, mescolandosi all'interno di una stessa

⁵³ M. Carlino, *Il pianeta irritabile: l'allegoria di una materia in rivolta*, cit., p. 62.

⁵⁴ *Ibidem*: «Metterci "la testa sopra", farne strumento attivo – non inerte sostituto – delle costruzioni del pensiero, revocarle la delega ad immortalare, prestare la memoria a progettare il nuovo: questo occorre».

⁵⁵ R. Luperini, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981, p. 815. In tali occasioni, prosegue il critico, «l'adozione del mondo della favola», invece di «assicurare maggiore libertà fantastica serve a un razionalismo dimostrativo, moralistico e vagamente edificante».

⁵⁶ A. Fletcher, *Allegoria: teoria di un modo simbolico*, Roma, Lerici, 1968, p. 131: «Le allegorie tendono a risolversi nell'una e nell'altra di due forme fondamentali, e non si limitano a sorgere dagli spogli rudimenti di queste due forme; continuano a ritornarvi con insistenza. Queste due forme sono il combattimento e il progress. Il primo inizia nella letteratura occidentale forse con la *Gigantomachia* di Esiodo [...], ma assume un maggiore spicco quando viene psicologizzato, con la *Psychomachia* dell'antico poeta cristiano Prudenzio. Il progress incomincia con l'interpretazione allegoria dell'*Odissea*, l'*Argonautica* e specialmente l'*Eneide*».

⁵⁷ Cfr. F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 62: «Forse più esattamente si potrebbe dire che il viaggio sia comunque in funzione del conflitto: infatti, nel percorso allegorico dell'anima, le diverse tappe e i vari incontri si dividono tra gli aiutanti e gli oppositori e questo avviene sia nei migliori risultati, come la *Commedia* dantesca, sia nelle varianti più piattamente "edificanti" e "predicatorie" come il *Piers Plowman* di William Langland [...] e [...] *Il viaggio del pellegrino* di John Bunyan».

III. Le allegorie del *Pianeta irritabile*

rappresentazione, come di fatto avviene nel *Pianeta irritabile*. Nel corso del loro viaggio attraverso un mondo distopico, infatti, i quattro protagonisti del romanzo si trovano frequentemente coinvolti in una serie di scontri con entità scopertamente allegoriche; si conferma, in tal modo, l'importanza della «forma-conflitto» tipica del processo di allegorizzazione.

La «tendenza estremizzante e conflittuale»⁵⁸ caratteristica del modo allegorico emerge con particolare evidenza nello scontro con cui si conclude il percorso dei personaggi volponiani, quello della battaglia tra i rappresentanti di un nuovo ordine esistenziale e il 'Governatore Moneta', nella cui descrizione «prevale l'uso di schemi ideologici facili da propagandarsi»⁵⁹. L'identificazione dei significati connessi all'entrata in scena del 'nemico' per eccellenza è in questo caso immediata, grazie in primo luogo al 'nome parlante' – con tanto di iniziali maiuscole a rimarcare il valore allegorico del personaggio – e all'altrettanto chiara descrizione della sua apparizione, con l'«armatura scintillante d'oro» e il volto serrato e «lucidato dalla determinazione come un bronzo conio»⁶⁰. Il Governatore Moneta è dunque la rappresentazione emblematica del dominio del capitalismo in una società oppressa da un'artificiosa ricerca di potere e ricchezza; contro la perversa logica dell'accumulo si scaglia, infatti, la lunga invettiva pronunciata da Mamerte, in cui, attraverso un lessico basso e corporeo, il nano contrappone la «circolazione naturale» della materia biologica alla «circolazione forzata» e «innaturale» della «merda moneta»⁶¹. Il Governatore e il suo abbagliante armamentario non sono altro che «segni dell'artificiale» e dell'«imposizione, anche viscerale, su cui l'artificiale si poggia»⁶², come sottolinea energicamente il nano⁶³. L'intero romanzo-apologo appare, dunque, come «un'invettiva narrativamente realizzata»⁶⁴ diretta contro il Capitale, inteso e rappresentato nell'opera come «complesso egemonico che si sviluppa prepotentemente autoalimentandosi»⁶⁵. Proprio la figura mostruosa e grottesca

⁵⁸ Ivi, p. 76. Si sofferma sull'importanza della «forma-conflitto» anche C.S. Lewis, in *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, trad. it. a cura di G. Stefancich, Torino, Einaudi, 1969 [1° ed. in lingua originale 1936].

⁵⁹ F. Mussnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, cit., p. 27.

⁶⁰ P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 432.

⁶¹ Ivi, p. 438.

⁶² *Ibidem*; l'artificiale, specifica subito dopo Mamerte, come «artificiosa ragione del potere e non come ricerca e scienza» (*ibidem*).

⁶³ Si veda il commento di M. Carlino, *Il pianeta irritabile: l'allegoria di una materia in rivolta*, cit., pp. 63-64.

⁶⁴ E. Zinato, *Introduzione*, cit., p. XIX.

⁶⁵ Si cita da un'intervista a Paolo Volponi raccolta in F. Camon, *Il mestiere di scrivere*, Milano, Garzanti, 1973, p. 134.

del Governatore, allora, rappresenta il più «evidente dato storico» dell'organismo fittizio ideato da Volponi: «la sua nomina», commenta Tiziano Toracca, «radica letteralmente il futuro al presente dominio del capitale»⁶⁶.

Pur inserendosi e sviluppandosi in un universo dai contorni chiaramente distopici, di cui il Governatore costituisce l'elemento più negativo e la massima degenerazione possibile, il *Pianeta irritabile* non perde i legami con il mondo della storia contemporanea, cui è anzi fortemente ancorato. La riscrittura dei generi della fantascienza e della favola esopica compiuta da Volponi, infatti, risulta funzionale a far emergere, costantemente e prepotentemente, il fondamentale «substrato civile e politico»⁶⁷ dell'opera. Quella del *Pianeta*, dunque, è «l'allegoria della necessaria lotta per il superamento di un sistema malato», fondato «sull'oppressione degli esclusi e dei subalterni, sull'onnipotenza e onnipresenza del capitale finanziario»⁶⁸. Un simile obiettivo polemico, come si è visto, è portato avanti da molteplici modalità di allegorismo narrativo, inerenti tanto al piano del contenuto quanto a quello della sperimentazione sulle forme letterarie; pur nella eterogeneità e nel loro differente grado di complessità – più scopertamente ideologiche alcune, più sottili e indirette altre –, esse concorrono tutte, parimenti, alla comunicazione dell'impellente tensione gnoseologica dell'opera. Una tensione che si esprime, necessariamente, nella «forma-conflitto», nelle dissonanze e contraddizioni del testo, in quella pratica della «discontinuità nella tradizione» di cui si fa portavoce Roboamo: fare letteratura significa per Volponi «*confligere*», «proclamarsi contro certe realtà fisico-materiali, geografiche, culturali»⁶⁹, opporsi all'assetto politico ed economico vigente con tutti gli strumenti che il patrimonio letterario può offrirgli.

Nell'allegoria eminentemente politica de *Il Pianeta irritabile*, dunque, l'«allegorizzato» s'identifica con un'urgenza polemica diretta contro le varie e degenerate manifestazioni della contemporanea società capitalistica. Per portare avanti la «residua protesta della vita sensibile e impulsiva», ormai «schacciata» dalla logica del potere e del profitto, l'autore si serve, come abbiamo visto, di una serie di «allegorizzanti» che si trovano *fuori* dalla corrotta condizione umana. Non a caso, l'invettiva finale contro il Governatore Moneta è pronunciata

⁶⁶ T. Toracca, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi*, cit., p. 148.

⁶⁷ E. Zinato, *Introduzione*, cit., p. XX, n. 26.

⁶⁸ E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel Pianeta irritabile*, cit., p. 3.

⁶⁹ P. Volponi, *Vi racconto una storia: itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, a cura dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione, Rimini, 1985, p. 139. Come afferma Salvatore Ritrovato, dunque, l'opera di Volponi si pone «in perenne tensione con la storia» (S. Ritrovato, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, cit., p. 13).

proprio dal personaggio di Mamerte, a segnare il suo progressivo ingresso in un'utopia *post-umana*. Merita, in conclusione, soffermarsi ancora un momento sul fondamentale anti-anthropocentrismo del discorso volponiano. Considerando nuovamente la scena dello scontro con il Governatore, si può infatti osservare come tale figura, nel porsi come «personificazione del sistema che ha condotto l'umanità all'autodistruzione», sia «massimamente de-umanizzata»⁷⁰; «uomo alla fine dell'uomo», non a caso, lo definisce Mamerte:

Tu non sei un uomo, né vero né finto; sei solo l'uomo alla fine dell'uomo - sbottò
Zuppa nauseato [...] L'uomo che ha snaturato e lasciato l'uomo, sei tu⁷¹.

Alla luce di una così forte e decisa critica all'anthropocentrismo, si comprende la scelta autoriale di affidare la propria narrazione a dei protagonisti animali. L'opposizione tra natura e civiltà, modello animale e modello umano, presente anche in numerose prose minori di Volponi, si colloca parimenti al fondo del discorso conoscitivo del *Pianeta irritabile*, scalzando l'uomo dalla sua pretesa di assolutizzazione:

Non credo che l'uomo sia il signore assoluto dell'Universo. Gli animali come protagonisti sono un'istanza della verità del mondo contro la simulazione, contro la sofisticazione e la bugia che il mondo è diventato⁷².

Il romanzo volponiano s'inserisce, così, all'interno di un filone narrativo che declina la distopia apocalittica o post-apocalittica in chiave anti-anthropocentrica⁷³. L'allegoria del *Pianeta irritabile*, sotto questo riguardo, sembra proseguire l'invenzione intrapresa da

⁷⁰ E. Bucci, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel Pianeta irritabile*, cit., p. 18.

⁷¹ P. Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 437; si legga anche il precedente discorso con cui Moneta esprime la propria indignazione nel trovarsi di fronte a un «animale»: «Come – urlò Moneta, - un animale? Per quale torbida sorte?! Per quale demoniaca profezia l'uomo migliore e più colto deve battersi contro un animale? Che significato ha più un animale nel mondo di oggi e di domani? Quale dramma deve compiersi prima che l'uomo *sapiens et scientificus*, convinto e convincente, modulare e composito, mutante e immutabile, scomponibile sbbene integro nella sua umanità superiore, illuminato da dio e dalla storia, possa raggiungere il nuovo mondo che gli spetta? Un animale?» (ivi, p. 436).

⁷² P. Volponi, *Scritti dal margine*, Milano, Piero Manni, 1995, pp. 195-196.

⁷³ Cfr. L.C. Fiorella, *Umorismo e distopia: il riso entropico in Saramago e Ballard*, cit., p. 1: «Dalla seconda metà del Novecento si sono moltiplicati gli esempi di finzioni apocalittiche che in chiave anti-anthropocentrica raccontano una post-umanità finalmente libera dal flagello *homo sapiens*, come *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli; felicemente regredita all'animalità, come *Il pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi; o darwinianamente destinata alla mutazione per garantirsi una qualche forma di sopravvivenza (e di narratività), come *Galapagos* (1985) di Kurt Vonnegut, o *Die Rättin* (1986) di Günter Grass».

Dissipatio H. G., quasi rispondendo alle indicazioni di Morselli sulla necessità di dare, nuovamente, la parola agli animali:

A me pare cattivo segno che la nostra letteratura [...] non dia più voce agli animali [...]. Questo rifiuto di riconoscere, o almeno di prestare, una vita alle bestie, è effetto di uno squilibrio, tipico dei tempi troppo intensi e presuntuosi: troppo convinti che la natura sia “stupida” all’infuori dell’uomo, ed esista solo come un *décor* per la sua storia, o come una funzione della sua coscienza. Finché il pensiero è stato anche saggezza, l’apologo fioriva⁷⁴.

⁷⁴ G. Morselli, *Diario*, cit., p. 235.

IV. «Si tratta di un'altra cosa». I gialli allegorici di Malerba

Con la narrativa di Luigi Malerba si entra nell'ambito di una logica straniante, improntata, come si mostrerà nel corso di quest'analisi, a un'estetica dell'incongruo e dell'inconsueto. La si potrebbe identificare, concordemente con Francesco Muzzioli, come «un'estetica dello strano»¹, di per sé particolarmente propensa a innescare la ricerca di un senso ulteriore che possa sopperire alle contraddizioni e alle lacune del livello letterale del testo. «La funzionalità dell'allegoria», infatti, si sviluppa in maniera privilegiata proprio «in corrispondenza di una “produzione dello strano”», vale a dire di «una narrativa che non si limita a far risaltare il proprio aneddoto», ossia il piano del contenuto, ma che rende altrettanto incisiva «la propria fattura»². Come si vedrà, nelle due opere qui considerate, *Il Serpente* e *Salto mortale*, ciò viene realizzato dall'autore lavorando principalmente su due aspetti dell'organizzazione testuale: il piano della diegesi, che si complica grazie all'adozione di un'istanza narrante plurima e composita, e il piano delle scelte relative al genere letterario.

Rompendo con i canoni della narrativa novecentesca e fuoriuscendo dalla norma, dunque, Malerba conduce il lettore nei paradossi di una ragione delirante, facendo dell'ambiguità il tratto distintivo della propria scrittura. Mostrandosi guidate da una forte e

¹ F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, «L'illuminista», 17-18, 2006 (numero monologico dedicato a Luigi Malerba), p. 113. Il «racconto dell'incongruo», ossia «la vicenda che si spiega male sul piano della verosimiglianza», come nel caso dei romanzi malerbiani, richiede infatti «un'interpretazione allegorica» (ivi, p. 114).

² Ivi, p. 125.

ben determinata progettualità³, le opere malerbiane inducono a un costante esercizio della riflessione, a una pratica del ‘sospetto’ – elemento che si accampa, non a caso, al centro dell’universo finzionale de *Il serpente*⁴. I suoi testi, commenta nuovamente Muzzioli, rendono pertanto impossibile un sereno abbandono all’immedesimazione nei personaggi e nelle vicende narrate, invitando, piuttosto, «al controllo sempre vigile e critico» di una ragione «che deve, lo voglia o no, avere qualcosa dell’indagine e dell’analisi»⁵; la narrativa malerbiana è una narrativa che costringe a pensare, che obbliga all’«acutezza della lettura»⁶.

I due romanzi che escono a distanza di pochi anni l’uno dall’altro, *Il serpente* (1966) e *Salto mortale* (1968), si pongono entrambi nella direzione appena indicata; pur nella singolarità e diversità delle soluzioni adottate in ciascuna opera, un loro esame consente di sviluppare una riflessione di fondo sulla valenza allegorica della pagina malerbiana e sulle specifiche strategie testuali cui l’autore ricorre per veicolarla.

Procedendo a partire dal livello ‘macrotestuale’ e passando successivamente all’esame del ‘microtesto’, il primo elemento che s’impone alla nostra attenzione è costituito dalla scelta, da parte dell’autore, di ricorrere al modello formale del romanzo ‘giallo’. Una scelta che, se pur declinata in modo dialettico e fortemente personale, risulta «perfettamente consapevole»⁷ in Malerba; lo rivela, tra le altre cose, il brano in corsivo che inframmezza la narrazione dei capitoli decimo e undicesimo de *Il serpente*, interamente e anaforicamente

³ La ‘progettualità’ è un elemento determinante in tutti i romanzi scritti da Malerba, legittimando l’inclusione del suo *corpus* narrativo all’interno dello sperimentalismo e della ‘letteratura di ricerca’: «L’importanza del congegno intellettuale che determina la narrazione e, in essa, i tratti espressivi e le emersioni dell’immaginario, pone con diritto Malerba nel novero degli scrittori sperimentali», scrive Muzzioli nella sua *Introduzione* all’edizione Mondadori del *Serpente* del 1968 (*La verità del racconto mendace*, Introduzione a L. Malerba, *Il Serpente*, Milano, Mondadori, 1968, p. 6).

⁴ Si veda, a titolo esemplificativo, la frequenza con cui ricorre il termine «sospetto» nei capitoli che vanno dal sesto al decimo, in relazione alla gelosia paranoica del protagonista nei confronti di Baldasseroni: «Fin dai primi tempi della nostra amicizia ho incominciato a *sospettare* di Baldasseroni» (p. 155); «Se prendiamo Baldasseroni, tutto il suo comportamento induce al *sospetto*» (p. 143); «Non so di preciso se conoscesse questo Raphael Soprano, né voglio domandarglielo perché adesso sono io che *sospetto* di lui e dopo sarebbe lui a *sospettare* di me» (p. 152); «Quando verrà il momento di agire, mi dicevo, dovrai essere fulmineo. In partenza hai un vantaggio, che tu sai ma loro non sanno che tu sai. Allora comportati molto tranquillamente, non cambiare le, tue abitudini, copia fedelmente te stesso perché ogni novità può metterli in *sospetto* e non c’è niente di peggio che il *sospetto*. Continua quindi a vendere i francobolli, a leggere il giornale, a fare le tue passeggiate sul Lungotevere, a sopportare il cane della vecchia del terzo piano» (p. 155).

⁵ F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 5.

⁶ F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, cit., p. 114.

⁷ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d’avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, cit., p. 161.

giocato sui possibili «significati simbolici del colore 'giallo'», in una scoperta e programmatica allusione «alla struttura poliziesca della composizione»⁸:

Una materassaia di Haarlem in Olanda, certa Joseph a Gessner, nel cogliere un tulipano giallo venne morsicata da una vipera e morì. Già si sapeva che dietro il fiore giallo si nasconde il serpente velenoso. Siccome però anche l'oro è giallo e anche il Sole si dice che sia giallo, non tutti vogliono ammettere che dietro il giallo si nasconde il serpente velenoso, che il giallo è peggio di Attila, che dove passa semina la morte. È una polemica che non finisce mai. Giallo è il granoturco, il limone, la cera vergine, l'oro e il Sole, dicono gli uni. Giallo è lo zolfo, la febbre, il Sant'Uffizio, l'itterizia, gialli sono anche i Cinesi, dicono gli altri. Il caso della materassaia di Haarlem non è stato decisivo, non ha risolto la polemica, forse perché i giornali non l'hanno messo nel dovuto rilievo O forse perché il tulipano, per giallo che sia, è sempre un fiore. Le scintille elettriche non sono fiori e tanta gente muore per loro colpa. Anche la cattiveria, l'invidia, la gelosia sono gialle. I delitti più spaventosi sono gialli. Il segno del pericolo è giallo. Se al giallo associ il nero hai l'Inferno, come insegna l'Architetto, e allora è inutile fare distinzioni come fanno gli Accademici sul giallo cromo e il giallo paglierino⁹.

La volontà di collocare il romanzo nell'ambito della narrativa poliziesca traspare chiaramente anche dalla trama dell'opera; vengono mantenuti, infatti, alcuni nuclei tematici basilari del genere giallo, quali l'omicidio – ai danni di Miriam, la donna con cui il protagonista de *Il Serpente* intreccia una relazione amorosa e nei cui confronti sviluppa ben presto una gelosia patologica –, con l'efferato episodio di cannibalismo che segue, la confessione del reo e la relativa inchiesta. Dello schema convenzionale del 'giallo' viene inoltre conservato e anzi «esaltato uno degli aspetti strutturali più forti»¹⁰, ossia quello della *suspence*, della creazione di un senso di tensione che percorre l'intera opera; in tal modo, osserva acutamente Raffaele Donnarumma, «il pubblico non è immediatamente frustrato nell'attesa del romanzo "ben fatto"», ma, al contrario, «mentre è accontentato nel desiderio di una trama avvincente, se la trova sotto gli occhi in una forma inaspettata», ed è così

⁸ *Ibidem*.

⁹ L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 157; il termine «giallo» ricorre peraltro con una non indifferente frequenza anche nello stesso capitolo decimo, nonché nel tessuto verbale dell'intero romanzo.

¹⁰ R. Donnarumma, *Dialogismo come realismo: "Il serpente" di Malerba*, «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», 1, 2003, p. 31.

«chiamato a interpretare e a partecipare attivamente al meccanismo romanzesco»¹¹. Malerba, infatti, instaura nei confronti del genere di riferimento un rapporto fortemente dialettico, rinnovandolo dall'interno e giungendo a invalidarne i meccanismi e le dinamiche convenzionalmente fissate. Proseguendo nella lettura de *Il serpente*, ad esempio, ci si accorge di come lo schema della *detection* sia di fatto capovolto e diametralmente rovesciato, non solo per quanto concerne l'ordine dei «rapporti consequenziali» ma anche per quanto attiene all'attribuzione del «senso», la quale non procede «dall'incerto al certo, ma da quello che si presenta come certo all'incerto»¹². Nel corso del capitolo undicesimo, il lettore assiste al compimento dell'annunciato delitto, conoscendone già il colpevole; tuttavia, nella descrizione dell'omicidio di Miriam sono presenti alcuni elementi incongrui che costituiscono un motivo di 'disturbo' e inducono a dubitare dell'effettiva realtà di quanto viene narrato, a partire dall'indicazione finale di «quella specie di romanzo» cui si riduce la storia con la donna:

Miriam aveva finito di masticare e ora si accendeva una sigaretta. Avrei voluto dirle qualcosa di molto forte, da farla restare secca. Niente, non dissi niente. Io so tutto, avrei potuto dirle e poi aspettare. Mi guardi come se non mi avessi mai vista, disse Miriam, e poi, posso avere un bicchiere d'acqua? Te lo prendo subito, dissi. Miriam bevve l'acqua, aspirò due boccate di fumo. La vidi impallidire e afflosciarsi lentamente senza dire una parola. Fin troppo facile, pensai. Era caduta subito in un sonno profondo, completamente addormentata, in modo da non svegliarsi più. Ecco, era morta. Una bella svolta nella sua vita. Era ancora calda, il corpo abbandonato sulla poltrona, gli occhi aperti ma spenti come quelli di una morta. [...] Che cosa avevo dunque lì davanti a me? Non era Miriam quella, era un po' di sostanza naturale, un po' di carne, un po' di ossa. Questo non si poteva chiamare Miriam perché Miriam era morta dopo aver bevuto un bicchiere d'acqua. Non si trattava soltanto di acqua, naturalmente, se no non sarebbe successo niente, cioè non sarebbe morta. Invece era successo tutto quello che poteva succedere, Miriam si era afflosciata, un corpo senza vita.

Così svaporano le cose e le persone, mi dicevo, così svapora tutto da un momento all'altro. Con poche gocce di cianuro diluite in un bicchiere d'acqua è finito questa specie di romanzo con Miriam, e anche molto male, ma per colpa sua¹³.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ L. Malerba, *Il serpente*, cit., pp. 168-169.

Inizia a palesarsi, in un brano che dovrebbe rappresentare un punto fermo all'interno della vicenda narrata, una problematica indecisione tra ciò che è 'vero' e ciò che è 'fittizio', tra gli eventi effettivamente compiuti e il frutto dei pensieri del protagonista, in un'indistinguibile mescolanza tra realtà e immaginario. Il soggetto principale attorno al quale ruotano e si dispongono gli elementi portanti della *crime story* si rivela, infatti, un soggetto patologico e delirante, incapace di separare il piano del 'reale' da quello del 'possibile'. Per il paranoico commerciante di francobolli del romanzo malerbiano, «la verità coincide con il campo verbale»¹⁴; tutto ciò che può essere pensato acquista automaticamente una patente d'esistenza. Rivelatori di questa costante oscillazione tra 'vero' e 'falso' risultano, in tal senso, i numerosi passaggi testuali in cui lo stesso protagonista mostra di credere nell'onnipotenza del pensiero creatore: «Voi siete la materia e io il pensiero», ripete più volte riferendosi a Miriam e a Baldasseroni, ammettendo subito dopo che «la connessione è incerta»; «con il pensiero si possono ottenere dei risultati strabilianti», riconoscerà con certezza nel capitolo nono, a patto di esercitarsi pazientemente, «come nel canto e come in tante altre cose»:

Con il pensiero si fanno miracoli. Gli Indiani quando si concentrano riescono a sollevarsi da terra e a rimanere sospesi nell'aria. Parlano a distanza di chilometri. Se non volano è per pura indolenza, ma credo che potrebbero volare se non fossero indolenti. Forse forse riesco anche a superare gli Indiani, mi dicevo, quando sto con il pensiero addosso a una cosa io batto tutti¹⁵.

L'incapacità del protagonista di «cogliere i risvolti reali o irreali» di ciò che lo circonda provoca, sul piano narrativo, l'effetto di stravolgere «la cronologia» e lo stesso «spessore»¹⁶ degli eventi descritti. La continua confusione e sovrapposizione tra i due piani emerge scopertamente nel corso di un altro momento tipico della narrativa poliziesca, anch'esso sottoposto a uno straniante e ironico processo di capovolgimento, ossia quello della confessione e del conseguente interrogatorio da parte del commissario in servizio (collocato nel capitolo quattordicesimo); è questa, infatti, l'unica occasione in cui un secondo punto di

¹⁴ R. Donnarumma, *Dialogismo come realismo: "Il serpente" di Malerba*, cit., p. 31.

¹⁵ L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 135.

¹⁶ Cfr. Paolo Mauri, *Luigi Malerba*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 23: «la ragione del protagonista del Serpente [...] si accanisce in una lunga ricostruzione di eventi e di esistenze continuamente messe in forse, in una serie di deduzioni illogiche, di "prove" che si vanificano. Il giallo si compie dunque "dentro" la storia narrata, o, meglio, persino al di qua dei fatti narrati, nella ossessiva incapacità del protagonista a coglierne i risvolti reali o irreali, stravolgendone, come fa, la cronologia e lo spessore».

vista può opporre al delirante monologo del protagonista il «massimo di contrasto», attraverso la resistenza di un ineludibile «principio di realtà»¹⁷. Nel corso della deposizione (se tale può definirsi), la fantasia mitomane del commerciante di francobolli costruisce arditi collegamenti tra un pensiero e l'altro, divagando e cambiando continuamente argomento, servendosi «meccanicamente» di «vuote formule burocratiche» con cui «cancellare la realtà referenziale»¹⁸. Per la prima e unica volta nel corso della vicenda, come si diceva, il protagonista si trova tuttavia «di fronte a un contraddittorio reale», in cui «le parole dell'altro»¹⁹, rappresentante di una legge e di un ordine oggettivi e incontrovertibili, smantellano i suoi continui tentativi di mistificazione del piano fenomenico e mostrano chiaramente al pubblico dei lettori la vacuità su cui è costruita la vicenda stessa. Come si diceva in principio, dunque, ci troviamo davanti a un'opera profondamente ambigua, in cui «la tensione fra vero e falso non è un dato statuario e immobile», ma diviene il «motore»²⁰ stesso del libro.

Il dubbio epistemico e interpretativo posto dal romanzo, infatti, risulta ulteriormente complicato dal fatto che il protagonista coincide, nell'opera, con la voce narrante. In altri termini, colui che nel *Serpente* apparentemente compie il delitto e dispone, attraverso le sue azioni, i progressivi tasselli su cui si fonda la storia di partenza, è anche colui che imbastisce il racconto stesso; per questa semplice equivalenza, le menzogne schizofreniche del personaggio si ripercuotono sulla veridicità e sull'affidabilità di ciò che ascoltiamo, producendo un «cataclisma nell'universo cartaceo» del romanzo:

La menzogna di un personaggio narratore produce un vero e proprio cataclisma nell'universo cartaceo, poiché mette in crisi le fondamenta della finzione narrativa,

¹⁷ R. Donnarumma, *Dialogismo come realismo: "Il serpente" di Malerba*, cit., p. 31.

¹⁸ Ivi, p. 33. «I fatti», conclude Donnarumma, «sono derealizzati: è reale tutto ciò che è possibile. Non importa che non sia stata denunciata la scomparsa di nessuna Miriam: "Metta il caso", dichiara al commissario».

¹⁹ *Ibidem*: «Per quanto egli cerchi di inglobare la voce del commissario nella propria, abolendo la punteggiatura e inserendone le parole nel proprio racconto, senza soluzione di continuità, queste gli restano estranee e smontano la sua mitomania. Il tentativo di imporre il proprio monolinguismo fallisce. Le parole dell'altro restano non solo le parole dell'altro, ma la forma dell'altro dal linguaggio. Il commissario è il principio di realtà, al quale il protagonista oppone paralogismi e citazioni ormai inutili».

²⁰ Ivi, p. 30.

cancellando dalla scena gli elementi che erano stati posti e accettati come costitutivi del 'mondo possibile' del racconto²¹.

Risulta invalidata, pertanto, la narrazione in sé, e viene parallelamente «vanificato sin dall'inizio» anche «il processo di *detection* poliziesca»²². Si consideri nuovamente, ad esempio, la sopra citata scena del «presunto omicidio di Miriam»: l'identificazione tra protagonista e narratore colloca tale evento «all'interno della diegesi»²³, inglobandola all'interno del discorso di un soggetto delirante e inattendibile, privandoci di qualsiasi strumento obiettivo con cui poter giudicare della sua effettiva realtà. Assistiamo, piuttosto, «a una sorta di sospensione epistemica che si realizza per lo scontro tra il piano del reale e quello dell'immaginario»: «essendo il narratore stesso a compiere l'azione», infatti, «la trama non può che risultare una sorta di restituzione delle sue stesse percezioni»²⁴. Sul piano della comprensione testuale, l'uso sistematico di un simile espediente narrativo porta il lettore a dubitare, progressivamente, non sull'identità del colpevole o sulle modalità del delitto, come avverrebbe in un 'giallo' tradizionale, quanto piuttosto sulla sussistenza stessa del crimine.

Ad essere messo in dubbio, nell'atipico romanzo malerbiano, è dunque l'evento da cui prende avvio e su cui fonda l'intera indagine: persino l'esistenza del cadavere, e di Miriam stessa, diventano questioni del tutto incerte nel corso dell'interrogatorio del Commissario e del «visionario» racconto del filatelista:

Miriam, qui si mette in dubbio la tua esistenza. Quante volte dovrò raccontare e riraccontare com'eri vestita, pettinata, il colore dei capelli, il colore degli occhi, la marca delle tue sigarette (Xanthia o Turmac?), quanti anni hai (quanti anni avevi). A forza di

²¹ F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 9. Nel corso dell'opera il lettore s'imbatte frequentemente nelle ritrattazioni del personaggio narrante, che ammette di aver mentito anche su dati rilevanti della vicenda, come sull'esistenza della propria moglie («Veramente ho mentito quando ho detto di essere sposato. Non ho mai avuto una moglie o qualcosa del genere. Per dire quello che ho detto ho preso come esempio una compagna di scuola che se l'avessi sposata sarebbe diventata così come ho detto. Non ho mentito invece dicendo di abitare a Monteverde Vecchio»), sui parenti di Miriam («Se ho detto che Miriam non aveva parenti ho mentito. Miriam viveva in Prati con una zia che faceva la camiciaia a cottimo per i negozianti del Ghetto») oppure sulle reali reazioni della donna («Veramente ho mentito quando ho detto che Miriam mi aveva sorriso scendendo dalla macchina in via del Tritone, invece era andata via senza salutarmi»); così come mente nel corso della confessione al commissariato di polizia («Ho mentito quando ho detto al Commissario di avere gettato qualcosa nel Tevere. La Cilenti aveva gettato nel Tevere il cadavere di Raphael, ma io non sono la Cilenti per quanta confusione si possa fare»).

²² F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 162.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

parlare di raccontare, mi crederanno un impostore, un visionario. Ho fatto una cosa incredibile, ma qualche volta la verità è incredibile, non sta né in cielo né in terra. Poi è arrivato Baldasseroni a dire che tu esistevi soltanto nella mia mente. Se non esisti tu, allora non esisto nemmeno io e viceversa²⁵.

Pertanto, le «discrepanze» e le «contraddizioni» che «si aprono tra i diversi livelli interni all'atto del narrare», vale a dire tra il piano dell'autore, quello del narratore e quello della storia, fanno sì che la «naturalità del racconto» subisca uno «svuotamento radicale»²⁶. Aniché procedere al progressivo scioglimento dell'enigma, grazie al ritrovamento di tracce e prove, come un giallo 'classico' ci ha abituati, nel romanzo malerbiano avviene esattamente il procedimento inverso: gli indizi svaporano man mano che avanziamo nella lettura dell'opera, seguiti, paradossalmente, dal delitto e dalla vittima, anch'essi 'cancellati' dall'inattendibilità del personaggio narrante. Come in un «giallo al contrario», gli eventi su cui sembrava essere costruita la *detection* sono travolti da «un processo di sparizione»²⁷ e ricondotti al piano di resoconti di un soggetto delirante. Conseguentemente, «l'unico dato sicuro» che si può trarre al termine della lettura dell'opera è quello della presenza del narratore, di «una voce che vuol far credere qualcosa»²⁸.

L'espedito di produrre una sorta di scrittura «sotto cancellazione»²⁹, in cui gli elementi costitutivi della vicenda vengono gradualmente sottratti dal piano della finzione letteraria, informa anche la struttura narrativa del successivo *Salto mortale*. In misura affine a quanto osservato per il *Serpente*, il romanzo pubblicato nel 1968 offre un secondo «esempio perfetto di racconto "al condizionale"», dove la trama presenta un'analoga «cronica instabilità spaziale e cronologica» e le tracce dell'enigma, anziché condurre a una soluzione che porti al «ristabilimento dell'ordine», passano piuttosto «dall'evidenza alla labilità»³⁰. Inoltre, nel *Salto mortale* Malerba realizza la propria personale rielaborazione del giallo intervenendo anche sui ruoli tipici e tradizionalmente 'fissi' del genere: anziché rispettarne le prerogative

²⁵ L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 212; sappiamo, per altro, che anche il nome di 'Miriam' non è che un'invenzione arbitraria del soggetto: «Domandai a Miriam come si chiamasse, Miriam è un nome che mi sono inventato io. Che importanza ha? disse la ragazza. Certo che non ha importanza, ma dovrò chiamarti in qualche modo, dicevo. Puoi scegliere tu un nome. Miriam, dico io. Sembrava soddisfatta. Miriam buttò fuori nuvolette bianche con il fiato, come se fumasse. Io ero fiero di averla battezzata, diciamo, una ragazza come quella» (ivi, p. 30).

²⁶ F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 12.

²⁷ Ivi, p. 9.

²⁸ Ivi, p. 10; nell'opera malerbiana il narratore viene quindi «mostrato in modo esplicito, nell'artificiosa intenzionalità, per solito nascosta: una voce che vuole far credere qualcosa».

²⁹ F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 12.

³⁰ Ivi, p. 13.

e le linee di demarcazione, l'autore li tratta come «ruoli “aperti”, nel senso che chiunque può assumerli o esserne investito senza accorgersene»³¹. Così, il personaggio che racconta la vicenda, un certo 'Giuseppe detto Giuseppe', si ritrova a vestire i panni di colui che indaga e colui che è indagato; non solo, egli è al contempo vittima e carnefice del delitto, «assassino e assassinato», in una sovrapposizione di parti «che crea inevitabilmente un cortocircuito»: i diversi ruoli assunti dalla stessa figura, infatti, finiscono per confondere «assiologicamente il piano del bene e quello del male, il piano dell'agire e quello del subire, il piano del pensiero da quello della realtà»³².

La pratica della moltiplicazione e della coincidenza, sulla stessa pagina, di ruoli e prospettive differenti si riflette anche sul particolare trattamento riservato alla voce narrante. L'esame del livello diegetico del *Salto mortale*, infatti, permette di osservare uno «sdoppiamento in due voci dell'emissione narrativa»³³: con un procedimento ancora più netto ed evidente rispetto al precedente romanzo, Malerba inscena una «cacofonia di voci» e una pluralità caotica di punti di vista, con una parallela e complementare «costruzione “alterata” del personaggio»³⁴ del racconto. Il narratore intradiegetico, infatti, «si fa carico di un'ampia serie di istanze allogene, che inficiano la coerenza del suo raccontare», producendo un dettato continuamente inframmezzato da «un costante contrappunto», da una presenza «contestativa»³⁵ che è però interna alla narrazione stessa. Basta osservare, d'altra parte, l'*incipit* del romanzo, per accorgersi sin da subito di quella scissione che caratterizzerà tanto il personaggio quanto la voce narrante lungo l'intero corso della storia: nella frase interrogativa d'apertura, «Me lo sogno o lo senti anche tu?», costruita in «forma chiastica», compaiono infatti «agli estremi i due attori principali di *Salto mortale*»³⁶, rappresi nei pronomi di prima e seconda persona singolare. In numerosi luoghi dell'opera, il protagonista è assillato da una «voce alle mie spalle», da un altro 'io' sdoppiato che svolge un'instancabile funzione contestativa; quella che racconta è, quindi, una voce «innaturale e conflittuale», in «perenne stato di contrasto con sé stessa», come traspare, ad esempio, dai seguenti brani:

³¹ *Ibidem.*

³² F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 167.

³³ F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 14.

³⁴ Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissenso*, cit., p. 120: «In *Salto mortale* Malerba spinge all'estremo le conseguenze dell'acquisizione moderna della molteplicità insita a ogni unità. La strategia di costruzione del personaggio gioca in questo assunto gnoseologico un ruolo centrale, costituendo esso il punto di condensazione di una tensione inesausta verso il contrasto, verso l'antitesi, che è del resto la qualità principale della sperimentazione malerbiana tutta».

³⁵ *Ivi*, p. 71.

³⁶ *Ivi*, p. 121.

Giuseppe, amico caro, mi dispiace ma fai ridere i cani con i tuoi interrogatori. Ti sei fatto raccontare l'*Eneide*. Ho capito mi sono fatto raccontare l'*Eneide* ma a un certo punto me ne sono accorto. Faccio come fa la polizia, seguo le vie traverse e in questo modo fai ridere i cani. Va bene faccio ridere i cani, questa voce alle mie spalle, può succedere a tutti di far ridere i cani una volta ogni tanto.

Ho freddo con il Sole, non mi piace. Pazienza. Provo a andare di corsa ma non cambia niente, il silenzio. Provo a gridare ma com'è che non sento la mia voce? Se non mi vengono in aiuto le cicale, nessuno mi vuole aiutare. Non le posso soffrire le cicale non vogliono cantare. Stai calmo, hai le mani hai le gambe hai le braccia ci sei tutto sei un uomo, Giuseppe. Ma adesso con chi parlo, questa voce alle mie spalle³⁷.

Si veda anche, tra i numerosi casi che potrebbero essere citati, il seguente passaggio, in cui il soggetto appare assediato da più presenze, insistenti e quasi persecutorie, in una «frenetica schiera di apparizioni vocali»:

Andavo al mare e stavo per ore e ore sulla spiaggia a sentire il rumore delle onde a Torvaianica ma insieme con quelle arrivava la sua voce alle mie spalle. Giuseppe non ti sei accorto di niente, diceva, di che cosa? E poi scappavo, non la volevo sentire. La voce mi perseguitava, ti stai sciogliendo come un bastoncino di liquirizia, diceva. Io saltavo da una parte all'altra, dalla spiaggia alla pineta e poi nella Pianura, non volevo sentirla quella voce alle mie spalle. Stai invecchiando a vista d'occhio, diceva [...]. Va bene ho un po' di artrite l'ho sempre avuta. Non è solo quella, diceva. Sembra che ti faccia piacere, dicevo, eppure sei legato con me a filo doppio.

SIAMO NATI INSIEME.

Giuseppe, caro amico, se vai avanti così diventerai un cadavere in pochi giorni. Va bene potresti anche tacere e invece continuava. [...] Si inseriva ogni tanto la voce di Rosalia da lontano, ti ci metti anche tu? Te lo dicevo la Terra che non viene coltivata mi sono prosciugata come quella³⁸.

Il dato più interessante, messo in rilievo dal brano appena citato, di tale istanza «dicotomica» e contraddittoria che permea il discorso dell'opera è costituito proprio dal fatto

³⁷ L. Malerba, *Salto mortale*, Milano, Mondadori, 2018, pp. 126-127.

³⁸ Ivi, pp. 164-165.

che «tale doppiezza» si colloca «dentro i confini dell'io»³⁹. Il medesimo nome del protagonista, «Giuseppe detto Giuseppe», suona d'altronde «come una ridondante tautologia»; eppure, lo sdoppiamento e il rifrangersi del soggetto su sé stesso, tutt'altro che «superfluo e innocuo», «marca l'interna scissione di un'unità [...] e insieme si pone come una prefigurazione della "multiplicità" che si spanderà nella teoria di Giuseppe che popola il romanzo»⁴⁰.

L'effetto prodotto, anche in questo caso, dall'interno dialogismo della voce narrante consiste in una radicale messa in crisi del racconto e nell'impossibilità di portare a compimento l'inchiesta poliziesca. L'intreccio si mostra nuovamente «labile» e «implodente», precariamente sorretto su una serie di incontri paranoici e su «movimenti più mentali che reali, o meglio cerebralizzati»⁴¹ dal protagonista. Ancora una volta, le continue ritrattazioni del narratore impediscono un lineare sviluppo della trama: mentre «una voce vorrebbe raccontare e si adopera a *porre* i dati della finzione», l'altra, «a ridosso, interviene a *togliere*, in forza di un'obiezione puntigliosa che non concerne soltanto [...] il senso degli eventi, ma tocca anche il loro stesso sussistere»⁴². Esaminando il movimento contraddittorio del romanzo, che procede alternativamente in avanti e poi a ritroso, si può parlare pertanto di una vera e propria «palinodia narrativa»⁴³, che avvicina lo scioglimento dell'enigma di partenza solo per poi allontanarlo nuovamente.

L'analisi del livello diegetico e dello sviluppo dell'intreccio dei due romanzi, pertanto, rivela chiaramente come la struttura del giallo venga accolta nella scrittura malerbiana «solo nella misura in cui fornisce un *plot* su cui agire per sottrazione e per contaminazione», lavorando «per progressivi annullamenti» che infine piegano «il collaudato schema di partenza» a un «meccanismo narrativo ben più complesso» e «contraddittorio»⁴⁴. Non a caso, per dare libero sfogo alla propria invenzione e alla propria vena sperimentale, Malerba sceglie di ricorrere a un genere fortemente codificato e appartenente alla letteratura di consumo. È proprio in virtù del suo porsi come «un modello fitto di percorsi obbligati da rovesciare», come «una struttura fra le più cogenti» e stereotipate, che il 'giallo' si apre a una larga possibilità di variazioni e contaminazioni:

³⁹ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 121.

⁴⁰ Ivi, p. 74.

⁴¹ Ivi, p. 71.

⁴² F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 10.

⁴³ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 73.

⁴⁴ Ivi, p. 71.

Saldamente installato, per una lucida scelta convenzionale, dentro un sistema di norme codificate dall'uso e dall'abuso, Malerba scardina la formula della "parrocchia delittuosa" [...], si appropria dei più vistosi ingredienti e con essi ricrea un oggetto narrativo dinamico, centrifugo, eccentrico [...] in uno spazio immaginario assolutamente personale⁴⁵.

Lo stesso Malerba, intervistato in merito alla frequenza con cui la struttura del romanzo 'giallo' ricorre nella propria produzione narrativa, motiva e giustifica il ricorso a un simile modello formale mettendone in rilievo il valore emblematico e universale: il giallo, afferma, «è uno degli schemi della tragedia, antico quanto la letteratura drammatica»; «violenza e mistero», infatti, «sono due molle formidabili della narrativa di ogni tempo, fonte di gravi e imponenti emozioni»⁴⁶. Tuttavia, l'autore riconosce subito dopo di aver «fatto ogni volta un uso anomalo di questo schema narrativo», piegandolo a un sottile e originale lavoro di rilettura e reinvenzione, che gli consentiva di «esaltare le qualità o i vizi di un personaggio, di rendere più espressivi i suoi turbamenti e più vitale la sua presenza»⁴⁷. Secondo Malerba, infatti, «l'orizzonte espressivo» di uno «schema abusato e svilito da una vasta produzione di consumo come il "giallo"», recepito come forma ormai 'stanca' e stereotipata, quasi 'calcificata', può essere nobilitato «soltanto con un "valore aggiunto", quello che giustifica il libro»⁴⁸.

Tale «valore aggiunto» esplicitamente indicato dallo scrittore può essere costituito, com'è emerso dalla presente analisi, da un'interna sperimentazione che sovverte ironicamente le prerogative del genere, mettendo in atto molteplici espedienti formali – la problematizzazione dei ruoli tipici del giallo, il dialogismo proprio della voce narrante, l'inattendibilità del soggetto che racconta le vicende – volti a riscrivere, «in modo beffardo ed elusivo»⁴⁹, i confini del modello di riferimento. Attraverso simili strategie, i 'gialli d'avanguardia' o 'anti-gialli' di Malerba si fanno portatori di un'endemica e strutturale istanza allegorica; come illustrato nella sezione teorica di questo lavoro, l'adozione di un

⁴⁵ E. Golino, *Per una poetica del «Salto mortale»*, «L'illuminista», IV, 17-18, pp. 194-195.

⁴⁶ La citazione è tratta da un'intervista a Luigi Malerba, a cura del Gruppo Laboratorio, pubblicata inizialmente in *L'epoca del non lettore*, a cura del Gruppo Laboratorio, «L'illuminista», anno IV, n. 17/18, dicembre 2006, p. 74 e successivamente inserita all'interno del volume *Parole al vento*, a cura di Giovanna Bonardi, Manni editore, 2008.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 70.

determinato schema della tradizione letteraria può infatti motivarsi e leggersi in ragione di un suo riutilizzo in senso profondamente allegorico⁵⁰.

Il trattamento dialettico del genere giallo compiuto da Malerba nei due romanzi sopra esaminati produce, a ben vedere, un interessante e singolare effetto di potenziamento della «vocazione congetturale»⁵¹ tipicamente connaturata a tale forma narrativa. Il giallo, infatti, rappresenta il «genere per eccellenza della riflessione e degli esperimenti metaletterari»⁵²; pertanto, gli autori che aderiscono ai movimenti sperimentali e avanguardistici del secondo Novecento riconoscono nei suoi meccanismi non solo «dei potenti veicoli di destrutturazione e di smontaggio dei *clichés* del romanzo tradizionale»⁵³, ma una sede privilegiata per condurre una critica indiretta all'illusoria pretesa di razionalizzazione e dominio del reale. Come ha acutamente mostrato Federico Fastelli in uno studio che pone a contatto le sperimentazioni della neoavanguardia italiana con l'ambito del *Nouveau Roman* (in particolare con la produzione di Alain Robbe-Grillet) e del tedesco Gruppo '47, la «violazione sistematica delle costanti del genere giallo» trova il proprio principale «obiettivo polemico in una destrutturazione delle certezze epistemologico-conoscitive canoniche», che «ben trascende la teoria del romanzo giallo in sé»:

L'atto di *detection* poliziesca dovrebbe essere quanto di più metodico, razionale, scientifico e oggettivo possibile. In contrappunto evidente rispetto alle rassicurazioni epistemologiche storicamente connesse con questo genere romanzesco, si assiste qui ad una vera e propria rimozione del limite che separa ricerca razionale e follia, oggettività e soggettività, determinazione e caso. Il Nuovo Romanzo, nella sua declinazione poliziesca, si colloca quindi all'interno di un dibattito epistemologico che proprio durante la stagione della contestazione avrebbe portato ad una severa critica del determinismo scientifico, così come del realismo narrativo⁵⁴.

⁵⁰ Si vedano, precisamente, le pagg. 190-193 del presente lavoro di tesi.

⁵¹ A. Gialloredo, *“Il delitto rende ma è difficile”. Riletture e sabotaggi “sperimentali” degli stereotipi della narrativa gialla*, cit., p. 226: «La vocazione congetturale, consona al dipanarsi delle trame gialle, risulta ancor più stringente se portata a un grado assoluto di arbitrarietà e insondabilità: produce non più la materia bruta della *suspense* quanto un più intellettuale stato di *epoché* che inclina il discorso ai postulati dell'avanguardia, con il corollario della messa in secondo piano della realtà, cui si antepone il riflesso ch'essa proietta nello specchio della coscienza».

⁵² R. Donnarumma, *Dialogismo come realismo: “Il serpente” di Malerba*, cit., p. 30.

⁵³ A. Gialloredo, *“Il delitto rende ma è difficile”. Riletture e sabotaggi “sperimentali” degli stereotipi della narrativa gialla*, cit., p. 225

⁵⁴ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 166.

Nei due romanzi malerbiani da cui è partita la nostra analisi la valenza gnoseologica e l'intenzionalità allegorica del lavoro sulle forme del testo costituiscono un dato di primaria importanza, di cui si deve necessariamente tener conto al fine di comprendere il messaggio veicolato dall'opera. Per quanto, infatti, i personaggi narranti del *Serpente* e del *Salto mortale* siano mendaci e inaffidabili, soggetti in preda a un delirio paranoico che sembra inglobare completamente il piano della realtà, «il discorso inventato dice pur sempre qualcosa, ossia continua a trasmettere significati e relazioni tra significati»⁵⁵. Il racconto di «una voce che vuol far credere qualcosa», come abbiamo definito la narrazione del *Serpente*, intende trasmettere, al di là e anzi attraverso i suoi stranianti espedienti stilistici, «il disagio di un corpo nello spazio sociale»⁵⁶. L'autore stesso, d'altra parte, ha dichiarato in un'importante intervista che ogni suo libro «nasce da un'indignazione o da un grave disagio»⁵⁷; un profondo senso di disturbo e di estraneità nei confronti della società circostante, dunque, è all'origine dell'«alterazione allegorica della narrazione»⁵⁸ malerbiana e si ripercuote nelle sue pagine, motivando l'adesione a quell'estetica dell'incongruo precedentemente illustrata. La scrittura malerbiana si colloca, quindi, «in una zona disturbata da qualcosa di esterno, da un agente concreto che viene riverberato a bella posta sulla superficie dell'opera in corso»; nel caso del *Salto mortale*, ad esempio, «la molestia materiale trova un suo efficace corrispettivo figurale» in quel non ben identificato e allusivo «ronzio» che, in un gioco di allitterazioni paronomastiche, invade il romanzo fin dall'*incipit*:

Me lo sogno o lo senti anche tu? Questo ronzio questo ronzare. Da dove viene? Dal Cielo, dalla Terra? Stai calmo non è niente. Allora sono le mie orecchie. Ma no, viene da fuori. Questo ronzio questo ronzare non sono le mie orecchie⁵⁹.

⁵⁵ F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 11. D'altra parte, osserva poco oltre il critico, «il romanzo moderno dovrebbe averci abituati al fatto che la prospettiva marginale di una 'particella stramba' è il miglior osservatore del malessere collettivo»; a tal riguardo, il punto di vista del protagonista del *Serpente* si rivela totalmente «fuori del sistema», sia «per quanto riguarda la riproduzione del capitale e dei valori sociali», sia per quanto attiene al «modo del suo discorso, il soliloquio, che è fuori dalla rete degli scambi comunicativi» (ivi, p. 16).

⁵⁶ Ivi, p. 18. Su questo fondamentale «nodo problematico», prosegue Muzzioli, «la ricerca di Malerba ha insistito in tutto il suo successivo percorso, e anche i testi più lontani da *Il serpente* per impostazioni narrative [...] trovano nelle questioni del potere, del corpo minacciato, dei travestimenti dell'identità, il loro legame col primo romanzo».

⁵⁷ Intervista a Luigi Malerba contenuta in P. Mauri, *Luigi Malerba*, cit., p. 1.

⁵⁸ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 126.

⁵⁹ L. Malerba, *Salto mortale*, cit., p. 7.

Si tratta di un suono enigmatico e allucinato, dalla provenienza indefinita, che compare insistentemente nel corso del romanzo. Esso rappresenta un'«allegoria, carsicamente presente in molti capitoli, che rimanda a una presenza invisibile ma concretissima, nella misura in cui è in grado di disturbare l'azione e la scrittura», quasi fosse un'onnipresente «interferenza» testuale; nelle sue «frequenze», suggerisce Massimiliano Borelli all'interno della sua lettura del *Salto mortale*, sembra «aggrumarsi quel disagio di cui si diceva, la nevrosi che assedia il testo, in funzione della costruzione, per agenti concorrenti ma similmente corrosivi, di una rigorosa estetica del disturbo, che informa tutto quanto il romanzo»⁶⁰.

Non è dato di conoscere l'origine certa di questo persistente ronzare; l'unica indicazione che Malerba ci offre, ripetutamente e servendosi dei caratteri maiuscoli, è che «SI TRATTA DI UN'ALTRA COSA». Il monito a cercare costantemente un significato 'altro' nascosto dietro l'apparenza delle cose rappresenta un motivo centrale già all'interno del primo romanzo, dove la paranoia del filatelista induceva la voce narrante a teorizzare che «dietro ogni cosa si nasconde quasi sempre qualcosa d'altro»⁶¹. L'ossessiva tendenza a una «ricerca dietrologica»⁶², per cui «quasi tutte le cose significano qualcosa d'altro», comunica nel *Salto mortale* tutta la propria urgenza, stagliandosi con evidenza grafica sul bianco della pagina:

L'ultima volta che ho attraversato piazza Colonna, erano le tre e mezzo del pomeriggio, si sentiva uno strano ronzio nell'aria come quando si passa vicino a una fabbrica, a un mulino elettrico. Sono cose che non si sentono con le orecchie, si percepiscono non si sa come i cavalli il terremoto. Anche i cani sentono il terremoto qualche ora prima. Io ho sentito questo strano ronzio questo ronzare che veniva dalle profondità della Terra ma è chiaro che qui non si tratta di terremoto,

SI TRATTA DI UN'ALTRA COSA⁶³.

Si può parlare, pertanto, quasi di un «delirio d'interpretazione», riscontrabile in entrambi i romanzi malerbiani considerati; nella poetica che li guida, infatti, «le parole servono sempre a nascondere qualcosa», in un'attenta e ponderata valutazione della «relazione tra il detto e

⁶⁰ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 69-70.

⁶¹ L. Malerba, *Il serpente*, cit., p. 143.

⁶² F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 14.

⁶³ L. Malerba, *Salto mortale*, cit., p. 155.

l'inteso»⁶⁴. Il procedimento che governa *Il serpente* e *Il Salto mortale*, dunque, è costantemente allusivo: «un discorso che gira intorno alla cosa in questione, ma senza mostrarla direttamente»⁶⁵, e che riporta nella superficie della pagina il senso di disagio dell'autore all'interno di una società consumistica sempre più frenetica, in cui l'io perde la propria individualità e si scinde in una pluralità caotica d'istanze contraddittorie. In ultima analisi, la veste strutturale di questi due atipici gialli malerbiani, pieni «di lacune, di reticenze, di ammissioni a denti stretti», può allora «esser presa nel suo insieme come una lunga allusione; o, con un termine che contiene ugualmente il “dire altro”, un'allegoria»⁶⁶.

⁶⁴ F. Muzzioli, *La verità del racconto mendace*, cit., p. 15.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

V. Allegorie figurative. *Il Giuoco dell'oca* di Edoardo Sanguineti

«Perché scrivere un romanzo?»¹.

Interrogato sui molteplici motivi che lo hanno indotto a intraprendere la strada della scrittura romanzesca, spostandosi dal terreno della poesia a quello della prosa creativa, «cambiando dunque genere» e con esso «direzione di ricerca»², Sanguineti risponde mettendo in rilievo l'elemento «figurativo» dei propri esperimenti narrativi, e in particolar del *Giuoco dell'Oca*. Il genere romanzesco, afferma infatti l'autore, «nasce da tante cose, naturalmente»; tra esse, ad attirare maggiormente l'interesse dello scrittore genovese sarà proprio la «possibilità figurativa»³ connessa a tale modo d'espressione. Tuttavia, come viene precisato subito dopo, si tratta «di una figuratività, diciamo così, balorda»⁴, straniante,

¹ E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, in A. Dolfi, M.C. Papini (a cura di), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni Editore, 1997, p. 127.

² Ivi, p. 128: «Perché scrivere un romanzo? [...] Io ho cominciato scrivendo poesie. [...] A spingermi al romanzo non fu affatto la continuazione del discorso poetico. Era proprio, invece, il desiderio di cambiar genere e, cambiando genere, cambiare direzione di ricerca. Mi interessava proprio il fatto che il romanzo fosse altra cosa rispetto alla poesia; qualcosa di analogo, come procedimento, mi indusse poi a scrivere per il teatro».

³ Ivi, p. 129.

⁴ *Ibidem*. Sanguineti ricorda, a tal proposito, la molteplicità di nuove esperienze che tra gli anni Cinquanta e Sessanta si erano sviluppate in ambito artistico e avevano fortemente stimolato il suo interesse: «Era il tempo in cui si parlava, anche in pittura – e mi piaceva che se ne parlasse – di nuova figurazione», afferma, sottolineando in particolare «il rapporto con Baj», l'influenza del Movimento Nucleare e del napoletano Gruppo '58, che proponevano «tutta una rete di nuove immagini, del tutto staccate da ogni ambizione figurativa in senso tradizionale» (ivi, pp. 128-129). Si ricorderà, d'altra parte, che nel periodo in cui si dedica alla composizione dei suoi primi romanzi (*Capriccio italiano*, 1963, e *Il Giuoco dell'oca*, 1967, entrambi editi per Einaudi), Sanguineti pubblica due fondamentali saggi sulla coeva situazione artistica italiana, l'uno incentrato

nonché, potremmo aggiungere, profondamente allegorica. Tra gli altri aspetti, dunque, l'analisi del secondo romanzo di Sanguineti proposta in queste pagine consentirà di cogliere pienamente il nesso che lega l'allegoria alla dimensione figurativa della scrittura, invitando a un'attenta considerazione di questo stretto rapporto. Se, come ricorda in maniera quasi apodittica Francesco Muzzioli, «l'allegoria è immagine» e la narrazione può sempre essere intesa quale «trattamento dell'immagine»⁵ individuabile alla base del processo stesso della fabulazione, tale legame emerge con particolare evidenza dalla lettura del *Giuoco dell'oca*, informando in maniera pervasiva la composizione dell'opera sanguinetiana e rappresentando la materia di partenza dell'invenzione romanzesca.

È sufficiente, d'altra parte, rivolgere la nostra attenzione all'epigrafe che introduce il testo di Sanguineti: subito dopo la dedica a Luciana, che mette in luce l'innegabile elemento ludico presente nell'opera e dichiarato sin dal titolo («per Luciana, perché ci giuochi»), l'autore rivela come il romanzo non sia altro che un susseguirsi d'immagini, come in un catalogo: «*ce n'est que superpositions d'images de catalogue*». Ciascuna tessera del *Giuoco dell'oca* rappresenta, infatti, l'esito di un originale procedimento ecfastico: i centoundici brevi capitoli che, succedendosi l'un l'altro, compongono il romanzo, nascono come «descrizioni apocrife»⁶, frutto del prelievo e dell'inserimento in un inedito contesto d'immagini tratte da molteplici ambiti artistici. Il ricco ed eterogeneo 'palinsesto iconico'⁷ che struttura il testo è in alcuni casi piuttosto scoperto e di agevole decifrazione; in altri, invece, il riferimento figurativo all'origine del processo d'invenzione è talmente

sulla *Nuova Figurazione* («il verri», n. 12, 1963) e l'altro dedicato alla linea dell'avanguardia napoletana (*Risemantizzazione del reale*, «Marcatré», n. 14-15, 1965). Accanto a queste esperienze, il 'catalogo' di descrizioni del *Giuoco dell'oca* rivela inoltre un forte debito anche nei confronti della Pop Art e del movimento New Dada.

⁵ F. Muzzioli, *Le strane allegorie del narratore*, cit., p. 114. Affrontando da un punto di vista generale la questione del rapporto tra allegoria, narrativa e immagine, il critico dichiara che «le storie e i racconti si sviluppano “attorno a un'immagine”; come c'è un'immagine nel loro apice (la cosiddetta “scena madre”), altrettanto ci può essere un'immagine nel loro fondo, nel loro centro nascosto e mai rappresentato»; la narrazione si configura, pertanto, «come trattamento dell'immagine, come sua legittimazione attraverso l'attribuzione a un personaggio individuale e a un destino similvero: in questo caso l'immagine è occultata o addomesticata; ma se la facciata similvera s'incrina, l'immagine emerge e allora possiamo parlare di allegoria nella narrazione».

⁶ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 209.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 211: Come precisa Borelli, «pur non mancando numerose citazioni testuali più o meno esibite», sono tuttavia «le immagini a costituire in quest'occasione il palinsesto privilegiato» dell'invenzione di Sanguineti. Per una maggior completezza, è opportuno ricordare almeno le allusioni a *La maison de rendez-vous* di Robbe-Grillet (cap. XLVII), al *Faust* di Goethe (cap. X e XVII), a Isidoro da Siviglia (cap. LXXII e XIII) e a Dante (cap. XXXI e cap. LXXII); tra i riferimenti di matrice non propriamente artistica, un ruolo centrale è inoltre rivestito dal test di Roschach, che, come si vedrà, sembra essere «il necessario archetipo» di «ogni ecfasi» del romanzo (cfr. L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 199).

decontestualizzato e rifunzionalizzato da restare ignoto al lettore⁸. Nel complesso, come si accennava, i principali «nuclei di derivazione delle descrizioni efrastiche sanguinetiane» s'identificano con «arte nucleare, Pop Art e New Dada», con un certo «sbilanciamento», rispetto al precedente *Capriccio italiano*, «verso gli ultimi due poli»⁹. Durante la lettura dell'opera s'incontrano, così, «talora citati, talora solo evocati»¹⁰, numerosi artisti contemporanei, da Rauschenberg (cap. XLIV) a Lichtenstein, Warhol (capp. IV e XXXIV) e Carol Rama (cap. LXXXIV), secondo un diffuso meccanismo allusivo; un posto di rilievo, inoltre, è indubbiamente costituito dalle installazioni di Mario Ceroli, la cui *Cassa-Sistina*, esposta durante la Biennale di Venezia del 1966, rappresenta «l'occasione germinale»¹¹, lo spunto visivo di partenza da cui si svilupperà, con associazioni ed esiti fortemente originali, l'invenzione alla base del *Giuoco dell'oca*. Il romanzo, infatti, è «unificato da una figura di morto che parla, un narratore-cadavere chiuso nella bara in compagnia di svariati oggetti»¹², come emerge chiaramente dalla lettura della tessera numero I, che qui si riporta quasi integralmente:

Ci sono io, per intanto. Sto dentro la mia grande bara. Sono al buio, chiuso. Le voci che si sentono di fuori, che arrivano qui, che parlano di me, a me, sono le voci dei visitatori. Con la faccia girata tutta da una parte, con tanta fatica, ne vedo qualcuno, lì, dei visitatori, da una fessura del legno, tra un'asse e l'altra della parete, che mi passa davanti, che si ferma. Poi qualcuno mette anche l'occhio, lì, nella fessura, e si vede che non ci vede niente. Ci sono i personaggi, tutti, qui nella bara. Sono fatti di legno, un po' come nei tiri al bersaglio. Ci sono dei personaggi che ci sono soltanto con la testa, che è appesa lì, al soffitto [...] ma ci sono dei personaggi che ci sono per intero, grandi come sono davvero, nudi. Sono come ombre un po' spesse, di cm. 5 circa. Sono messi

⁸ Si veda, al riguardo, quanto afferma lo stesso Sanguineti: «Descrivevo con libertà, non ero tenuto a nessuno scrupolo, tanto che il riconoscimento in qualche caso è abbastanza agevole, in altri casi invece solo io so di che si tratti» (E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., p. 137). Nella sua lettura del *Giuoco dell'oca*, Federico Fastelli ha sottolineato l'utilità di «studi futuri» volti a «recuperare per intero le fonti utilizzate da Sanguineti per i propri esercizi efrastici, nella convinzione che le 111 celle trovino tutte un proprio referente reale in immagini, spezzoni di film, fotografie e quadri» (F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 197). Si muove in questa direzione il recente contributo di Elisa Sotgiu, *Il giuoco dell'Oca nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, «Italianistica», XLV, n. 2, 2016.

⁹ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 217.

¹⁰ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 214.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

in fila [...] se allungo le dita, me li sfoglio come si sfogliano le pagine di un libro, i più vicini¹³.

Il riferimento al materiale del legno e al senso del tatto, presente all'interno di tutto il brano e ulteriormente rimarcato nella sua conclusione («Tocco la bambina di legno, con le dita [...] poi tocco quella ragazza rosa di legno. Sento le sue lacrime, dure, come i nodi duri del legno, lì, che sporgono»¹⁴), rimanda evidentemente alle opere di Ceroli, la maggior parte delle quali sono realizzate in legno grezzo, a segnare un distacco dal linguaggio aulico della scultura tradizionale. A imprimersi nell'immaginazione di Sanguineti sono soprattutto le celebri *silhouette* di figure umane a grandezza naturale, spesso assemblate ed esposte dall'artista romano secondo un principio di serializzazione, oppure raccolte all'interno di uno spazio chiuso, come avviene nella *Cassa sistina*¹⁵. «Ci sono i personaggi, tutti, qui nella bara», si legge nella tessera appena citata, «fatti di legno un po' come nei tiri al bersaglio», alcuni raffigurati «per intero» e altri, invece, «soltanto con la testa», «appesa lì al soffitto»; elementi, questi, chiaramente suggeriti all'autore dall'osservazione e dall'interazione con la scultura che valse a Ceroli il Premio Gollin nel '66, quella sorta di bizzarra 'cassa d'imballaggio' della Cappella vaticana. All'interno di una grande 'cassa' realizzata in legno povero, in cui era possibile entrare e sedersi, Ceroli aveva infatti riunito numerose sagome umane, che alludevano ai personaggi affrescati da Michelangelo; lo spettatore, pertanto, si trovava quasi accerchiato da *silhouette* «spesse circa 5 cm», disposte lungo i quattro lati della scatola, mentre, incastonati fra le travi di legno del soffitto, tra una fessura e l'altra, si affollavano volti e profili sovrapposti più volte l'uno sull'altro. La scultura, da cui Sanguineti trae chiaramente spunto per i «personaggi» descritti nel capitolo incipitario del suo romanzo, testimonia quindi un'importante apertura verso un concetto di spazio 'abitabile' e

¹³ E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'oca*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 9-10; si noti il rilievo che il verbo «vedere» assume all'interno di questo brano incipitario, a indicare l'importanza della dimensione figurativa del romanzo.

¹⁴ Ivi, p. 10.

¹⁵ Una raccolta di fotografie ritraenti l'esterno e l'interno della Cassa Sistina è disponibile sul sito del Centre Pompidou, all'url <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cyn6azb#&gid=viewer-lightbox&pid=2>. Sull'opera di Ceroli si vedano, almeno, gli studi di Carlo Arturo Quintavalle, *Mario Ceroli*, Istituto di Storia dell'arte, Parma, 1969, e di Enrico Crispolti, *Ceroli: analisi di un linguaggio e di un percorso*, con fotografie di Aurelio Amendola, Milano, F. Motta, 2003.

‘performativo’, percorribile dallo spettatore, chiamato a interagire attivamente con l’opera artistica che, letteralmente, lo circonda¹⁶.

Il Giuoco dell'oca dà prova, dunque, di una «peculiare strategia di citazione iconica»¹⁷, che, accanto agli ambiti sopra individuati, attinge abbondantemente dal variegato e caotico immaginario della cultura *pop* contemporanea. Di fatto, oltre a numerose opere pittoriche e scultoree generalmente realizzate nei medesimi anni del romanzo sanguinetiano, nelle pagine dell’opera entrano prepotentemente anche fumetti, poster, insegne di pubblicità famose, celebri fotografie o spezzoni di canzoni, memorabili scene di film; basti pensare, a titolo esemplificativo, ai diversi capitoli in cui sono facilmente riconoscibili delle ben note pose di Marilyn Monroe¹⁸. Il risultato, pertanto, è quello di una «serie di caselle immaginimito che compongono il tabellone e che, al di là delle apparenze, raffigurano precise declinazioni iconiche della società dei consumi»¹⁹. Come rileva De Matteis, il romanzo-catalogo di Sanguineti «sposta l’obiettivo» dal «territorio mitico del profondo al campo aperto di una fenomenologia immaginativa della civiltà di massa contemporanea», traendo i suoi materiali da una mitologia collettiva.

Il Giuoco dell'oca è, dunque, «un romanzo *pop*»²⁰, come esplicitamente dichiarato da Sanguineti stesso. Il multiforme ed eterogeneo campionario di citazioni iconiche raccolte dall’autore, quelle «immagini da catalogo» menzionate nell’epigrafe e che costituiscono la materia del romanzo, vengono per l’appunto disposte «per sovrapposizioni», servendosi della tecnica del *collage*. È, questo, un procedimento centrale nella poetica di Sanguineti, consistente nel «prendere pezzi di realtà da ogni parte e [...] specificamente proprio

¹⁶ Sul rapporto di derivazione e invenzione che s’instaura tra la *Cassa Sistina* e il romanzo sanguinetiano si veda anche il commento di Luigi Weber: «Andrebbe puntualizzato [...] che, a parte una facile associazione mossa dal termine «cassa», non c’era pressoché nulla nell’opera di Ceroli capace di richiamare l’idea di una bara. Si trattava, piuttosto, di un grande scatolone di legno grezzo, nel quale i visitatori potevano infilarsi, somigliante piuttosto a una casa in miniatura. Ma se ogni casa evoca l’originario alveo uterino, e questo contiene in sé come possibili analogici la fossa, la culla e la bara, e ogni interno angusto comporta nel nostro autore fantasie di *regressio*, una scatola è anche quella magica del teatro, proprio come diceva Simon» (*Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 214).

¹⁷ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 211.

¹⁸ Si tratta delle caselle IV, XXXIV e XXXIX; si vedano, al riguardo, le pagg. 195-196 di F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit.

¹⁹ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 196.

²⁰ E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., p. 137: «*Il giuoco dell'oca* è un romanzo *pop*, io lo chiamerei decisamente così. Il riferimento pittorico aiuta molto; è la Pop Art». Si veda al riguardo anche L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 139: «se i Sessanta sono gli anni della cultura pop, della moltiplicazione delle immagini di consumo», ricorda lo studioso, *Il giuoco dell'oca* «esplicitamente si pone non come racconto ma come saggio di iconologia fantastica a partire da elementi visuali»; è incentrata sull’aspetto *pop* dell’opera, inoltre, anche la già menzionata lettura di Federico Fastelli.

immagini»²¹, privandole in tal modo del proprio contesto d'origine, al fine di accostarle in inedite e stranianti configurazioni di senso. In più occasioni l'autore riconoscerà, alla base della propria scrittura, una sorta di «ossessione enciclopedico-collezionistica» presente sin dall'infanzia, una tendenza a costruire un *collage* «potenzialmente infinito» – quale pare essere, in fondo, il testo in questione:

Quando ero bambino, piccolo piccolo, avevo un quaderno, e su questo quaderno, prendendo cataloghi [...] incollavo tutto quello che riuscivo a captare da questo materiale pubblicitario. Il titolo di questo quaderno era *Tutto*; il mio sogno era di prendere tutte le cose del mondo e farne un bel quadernone dove ci stesse tutto quanto. Questa ossessione enciclopedico-collezionistica, questo delirio di «metto tutte le cose del mondo» era un tratto puerile che in fondo si realizza nel *Giuoco dell'oca*. Il quale non so se sia un libro così chiuso, perché è chiuso per forza; ma in fondo parte dall'idea «faccio finalmente quel quaderno che volevo fare da bambino. Taglio con le forbici, prendo tutti questi pezzi, li incollo». [...] Questo libro è costruito a *collage*, un *collage* che potrebbe essere potenzialmente infinito; ci sono dei veri e proprio omaggi a Rauschenberg, ci sono pagine in cui ho descritto un quadro di Bosch e gli ho messo accanto un fumetto, una fotografia pubblicitaria, di tutto²².

Nell'ottica di Sanguineti, dunque, la pratica della 'citazione' e quella del '*collage*' – che, come si vedrà meglio tra poco, nei suoi romanzi finisce per sovrapporsi parzialmente al principio del 'montaggio' – risultano strettamente collegate, ponendosi come momenti complementari di un medesimo e unico processo di composizione del prodotto artistico. Riguardo al primo polo, in parte già esplorato in queste prime pagine, appare evidente come per Sanguineti ogni aspetto del reale rientri nella macro-categoria della 'citazione': «tutto è citazione», affermerà non a caso durante un convegno sulle diverse modalità con cui tale pratica viene declinata nel corso del Novecento²³, postulando in tal modo l'origine eteronoma di ogni fenomeno, linguistico e sociale²⁴. La 'teoria della citazione' sanguinetiana

²¹ E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., p.p. 137-138.

²² Ivi, p. 138.

²³ E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione*, in A. Dei e R. Guerricchio (a cura di), *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento. Atti del Convegno di Studi, Firenze, 25-26 ottobre 2001*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 11.

²⁴ Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 207: ogni «atto del linguaggio», pertanto, «avrà un suo palinsesto, esibito o meno».

evidenzia, così, il carattere necessariamente «spurio, riciclato, non originario»²⁵ dell'invenzione letteraria, dando vita, sul piano dell'organizzazione testuale, a un romanzo costruito su scarti e materiali di recupero, su schemi e codici preesistenti sapientemente riciclati e riutilizzati dall'autore.

Come osserva Tommaso Ottonieri, risulta quindi significativo che Sanguineti scelga di rievocare l'episodio infantile del famoso quaderno intitolato '*Tutto*' proprio in relazione alla composizione del *Giuoco dell'oca*²⁶. Il romanzo del '67 appare, infatti, la realizzazione più compiuta di quella pulsione al collezionismo e al citazionismo riscontrabile al fondo dell'atteggiamento dello scrittore genovese nei confronti dei più disparati dati del reale. Ciò è reso possibile, in primo luogo, dalle «potenzialità offerte a Sanguineti da uno schema come quello del gioco dell'oca, assunto come scheletro per il suo secondo romanzo»²⁷. Merita soffermarsi, dunque, sulle possibilità compositive e sulle implicazioni semantiche connesse alla scelta di questa specifica struttura formale. Nella griglia costituita dalle tessere del gioco, l'autore ha potuto anzi tutto raccogliere e disporre agevolmente il suo vasto e caleidoscopico «campionario» di «*topoi* da citare» e d'immagini da riutilizzare in «ulteriori formazioni discorsive»²⁸. Le centoundici 'fermate' che compongono tradizionalmente il tabellone del gioco sono dunque riprodotte attraverso altrettanti capitoletti, numerati in ordine romano, dalla misura poco superiore a una pagina: «centoundici flash», li definisce Sanguineti nell'intervento da cui siamo partiti, tante «micro-sequenze»²⁹ narrativamente autosufficienti. Il romanzo si presenta, quindi, come successione e combinazione di singole tessere; con ciascuna di esse, come si diceva, Sanguineti consegna al lettore una descrizione straniata in cui convergono molteplici frammenti del reale. Ognuno dei 'tasselli' dell'opera è l'esito di una complessa stratificazione d'immagini, 'ritagliate' – proprio come prescritto

²⁵ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 147; in virtù di «una medesima traccia genetica» consistente proprio nel «carattere spurio» e nella «bidimensionalità» della materia romanzesca, il critico associa al *Giuoco dell'oca* anche *Settembre* di Filippini, l'*Oblò* di Spatola, *Hilarotragoedia* e *Nuovo Commento* di Manganelli, *Partita* di Porta e *Tristano* di Balestrini. Su questo aspetto, si tengano presenti anche le osservazioni di Borelli, il quale rileva come il prelievo citazionale realizzato da Sanguineti nelle sue opere si collochi entro «un orizzonte segnato dalla “riproducibilità tecnica” e dalla caduta di ogni “aura” di unicità», in cui nessun prodotto artistico può sottrarsi al processo di serializzazione e riappropriazione, «come ha mostrato a suo tempo Benjamin» (*Prose dal dissesto*, cit., p. 212).

²⁶ Cfr. T. Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, in M. Berisso ed Erminio Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 12-14 maggio 2011*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012, pp. 175-177.

²⁷ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 208-209.

²⁸ Ivi, p. 209.

²⁹ E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., p. 130: «nessun capitolo», afferma in questa sede Sanguineti, «è la continuazione di quello che precede, sono tante micro sequenze».

dall'operazione del *collage* – dal loro contesto d'appartenenza e 'sovrapposte' in una nuova costruzione artistica; il 'prelievo citazionale', dunque, va di pari passo con l'azione di accostare tra loro materiali eterogenei ed estranei l'uno all'altro. Tale pratica, d'altronde, è programmaticamente esemplificata dalla tessera XLIV, lucida «*mise en abime* di quello che è il procedimento costruttivo del romanzo»³⁰:

Mi faccio il mio monumentino, lì dentro la mia bara, un po' per me e un po' per mia moglie. É un monumentino a due piani. [...] Ci incollo tutto quello che posso, lì nel monumentino, al piano sopra e al piano sotto, delle cose mie. Ci incollo le vecchie lettere che ho, i biglietti del tram, le tessere scadute, i programmi dei concerti del Conservatorio, un certificato di cittadinanza italiana del 1954, un pettine con i denti rotti, il ritratto di Jakob Meyer di Hans Holbein il Giovane, un pezzo di carta a quadretti dove c'è scritto: É UN FATTO, una pianta di Bruxelles, con una croce segnata in Rue Belliard, dietro a St. Joseph, nella direzione del Parc Leopold. Ci incollo anche un pianeta della fortuna, tutto blu, con una testa d'uomo tutta nera, dello Stabilimento Tipografico G. PENNAROLI, che dice di giocare 4 – 12 – 6, e dice: *Vi consiglio di lavorare allegramente, e di amare una donna sola e di interessarvi degli affari vostri e poco di quelli degli altri*. Poi ci metto le mie scarpe da tennis usate, lì al piano sotto. Sembra un portascarpe, così, il monumentino. Poi ci incollo qualche fotografia di mia moglie, lì, ancora. C'è quella dove lei è in bicicletta, da ragazzina, in campagna, davanti a un grande albero di mele, vicino a un paracarro, in una strada camionabile. In un'altra fotografia, invece, che dev'essere dello stesso periodo, lei è seduta sopra un mucchio di pietre, al mare, abbracciata a un'amica. Poi ci sono le altre fotografie. Sono otto o nove. Sono quelle dove lei è più giovane ancora, grassa che ci scoppia, come era davvero grassa, lei, allora, quando era ancora bambina. C'è anche quella fotografia formato tessera, dove lei ride, del FOTOSTUDIO G. ROSSI, VIA FREJUS 49, TORINO³¹.

Tematizzando e descrivendo quasi pedissequamente l'operazione di *collage* da cui nascono i singoli capitoli del romanzo, la tessera XLIV ben evidenzia la 'bidimensionalità' tipica dell'opera sanguinetiana, assemblaggio d'immagini, o «fotografie», come in questo caso, prive di qualsiasi profondità³². Le varie 'caselle' del testo, ricalcando il percorso

³⁰ Ivi, p. 139.

³¹ E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'oca*, pp. 95-96.

³² Oltre al già citato studio di Luigi Weber, l'aspetto bidimensionale del romanzo di Sanguineti è oggetto d'approfondimento nell'importante saggio di G. Celati, *Il racconto di superficie*, «il verri», V, n. 1, 1973. Nato

tradizionale del gioco, si susseguono senza soluzione di continuità le une con le altre; la componente descrittiva e allusiva, in tal modo, risulta nettamente predominante sul tracciato narrativo, pressoché assente all'interno dell'opera. Al convenzionale sviluppo romanzesco Sanguineti oppone una struttura testuale che procede per accumulazione e addizione di «episodi autosigillanti»³³, limitandosi a creare un effetto di 'riverbero' tra i vari capitoli, grazie alla ripetizione di alcuni nuclei figurativi di base – quali la «bara», il «legno», le bambole, le sagome dei «personaggi» e simili. L'effetto prodotto è quello di una serializzazione delle immagini e delle singole scene, nonché della struttura interna dell'opera stessa, quasi come in un carosello che mima il caotico affollarsi di miti e simboli nella cosiddetta 'società dello spettacolo'³⁴. Nell'ordine di «una serialità spezzettata e [...] tanto minuziosamente descritta», *Il Giuoco dell'oca* esibisce dunque un «andamento per schegge elementari», articolandosi nella successione di una serie numerata di «tasselli [...] incastrabili gli uni negli altri» e lasciati «liberi di ricombinarsi in vista d'una nuova costruzione identitaria»³⁵. Come ha ben evidenziato Gilda Policastro, nell'atto di recuperare e riproporre «la forma di narrazione di maggior credito e successo», ossia il romanzo, Sanguineti «ne viola sistematicamente i codici»: «pressoché inafferrabile la trama, inconsistenti come individui identificati da azioni e convenzioni tradizionali i personaggi», *Il Giuoco dell'oca* incarna in maniera esemplare quella «rimarcata istanza del sovvertimento o “sabotaggio programmatico” che spinge l'autore a rifiutare «il “romanzo ben fatto”»³⁶. Risulta più appropriato, al fine di descrivere la conformazione dell'opera, parlare semmai di 'romanzo teoretico', a indicare un testo che si sviluppa e procede 'per stazioni successive', in una sequenza di 'quadri' o singole unità potenzialmente concluse nel proprio circoscritto spazio testuale. Tale definizione, come si è avuto modo di osservare nei precedenti capitoli di questo studio³⁷, pone adeguatamente in evidenza l'andamento processuale e parcellizzato comune a numerosi testi in prosa afferenti all'ambito della 'letteratura di ricerca'. Vi si è

come recensione a *Le Città invisibili* di Italo Calvino, l'intervento di Celati allarga il suo raggio d'analisi anche al *Giuoco dell'oca* di Sanguineti e al *Nuovo Commento* di Manganelli; tali opere, infatti, appaiono accomunate dall'utilizzo di una struttura astratta e bidimensionale come delimitazione e organizzazione dello spazio della narrazione. Tale assunto teorico, centro d'interesse del saggio celatiano, è fortemente influenzato dalle posizioni espresse da Gilles Deleuze nella *Logique du sens* (Parigi, Editions du Minuit, 1969).

³³ G. DeBenedetti, *Il travaglio del padre-narratore*, in G. Policastro, *Sanguineti*, Palermo, Palumbo, 2009, p. 88.

³⁴ Il riferimento è, chiaramente, all'importante testo di G. Debord, *La società dello spettacolo*, pubblicato per la prima volta nel 1967 (*La Société du Spectacle*, Paris, Buchet-Castel, 1967).

³⁵ T. Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, cit., pp. 175-176.

³⁶ G. Policastro, *Sanguineti*, cit., p. 27.

³⁷ Si vedano, in particolare, le pagg. 184-185 del presente lavoro.

fatto ricorso, infatti, anche in merito alla composizione di *Centuria*, opera che con il romanzo sanguinetiano intrattiene una serie di significative analogie strutturali: condividendo l'adozione di un ben preciso 'vincolo' formale – coincidente, in questo caso, con l'esercizio di far rientrare ogni 'centuria' entro lo spazio di una pagina o poco più –, il testo manganelliano si svolge anch'esso attraverso una successione di micro-unità o blocchi narrativi autosufficienti. Se entrambe le opere rispettano una *contrainte* numerica che presiede alla disposizione dell'invenzione narrativa, in *Centuria* non ritroviamo tuttavia la presenza di una 'cornice' o griglia formale chiaramente definita, accostabile alla funzione svolta, per il romanzo sanguinetiano, dal tabellone del gioco dell'oca e dal suo dettagliato sistema di regole (come si vedrà più nel dettaglio nelle prossime pagine). Al modello del 'racconto teoretico', d'altronde, fa direttamente riferimento lo stesso Sanguineti all'interno del ben noto saggio sul *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*; commentando un campione testuale tratto dal suo primo romanzo, l'autore ricollega la propria scrittura in prosa alla matrice medievale del «racconto per stazioni successive»³⁸, del «romanzo in quanto itinerario [...], non finalizzato allo scioglimento di alcun *plot* ma a un susseguirsi di quadri allegorici, ossia di tessere»³⁹. Si tratta di un'indicazione particolarmente rilevante ai fini dell'analisi che qui si conduce, dal momento che, come si ricorderà, la logica dell'allegoria moderna, per sua natura discontinua e frammentaria, trova nella veste dei 'racconti' o 'romanzi teoretici' la sede più consona al proprio sviluppo.

L'esame della particolare struttura del *Giuoco dell'oca* da un punto di vista per così dire 'macroscopico' – focalizzando cioè la nostra attenzione non solo sulla realizzazione delle singole tessere descrittive ma anche sulla loro disposizione nell'organismo testuale –, consente inoltre di osservare il funzionamento di un principio 'cardine' della scrittura sanguinetiana, quello del 'montaggio'. Esso si pone, infatti, come vero e proprio 'modo' del narrare, cifra strutturale di cui Sanguineti dimostra di avere piena «coscienza autoriale»⁴⁰, al punto tale da indicare proprio nel «principio compositivo del montaggio» l'espressione più matura e compiuta dell'arte del ventesimo secolo. Converrà, dunque, riprendere più distesamente un passaggio d'importanza centrale, già parzialmente citato nel corso di questa

³⁸ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 92. In tale contesto, Sanguineti esemplifica il modello del «racconto per stazioni successive» citando Spitzer. Al critico e linguista, inoltre, Sanguineti guarda soprattutto per il ricorso alla tecnica straniante dell'«enumerazione caotica» (cfr. L. Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «Asino d'oro», II, n. 3, 1991), largamente impiegata nelle descrizioni efrastiche che compongono *Il Giuoco dell'oca*.

³⁹ T. Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, cit., pp. 175-176.

⁴⁰ E. Riso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 74.

tesi, formulato da Sanguineti in occasione di una comunicazione sulle *Linee della ricerca avanguardistica*:

Con senno riposato, credo possiamo tutti affermare, senza eccessiva discordia che, se il Novecento si è espresso e definito in un codice comunicativo, questo codice è stato quello della macchina da presa. [...] Per uno schemino terminale, portabilmente miniaturizzato, può dirsi così, con veloce leggerezza, che *questo fu il secolo delle avanguardie, perché fu il secolo delle anarchie, perché fu il secolo del montaggio*. Ogni struttura linguistica apparve, e appare, articolata, organizzandosi ideologicamente, in un sistema di correlazioni tra elementi nucleari, immagini e sequenze, parole e sintagmi, suoni e ritmi⁴¹.

Sanguineti riconosce esplicitamente, alla base dell'organizzazione di «ogni struttura linguistica», un «sistema di correlazioni» tra elementi staccati; il manufatto artistico, in tal modo, si traduce in un 'assemblaggio' di singole «contestualità». Il procedimento del montaggio e quello sopra esaminato del *collage* vengono pertanto accostati dall'autore, che ne sottolinea la significativa diffusione all'interno della cultura novecentesca, grazie specialmente alla rilevante influenza esercitata dalle innovazioni in ambito cinematografico:

Per questo mondo, per così dire, non c'è che *collage*. Perché infine non c'è che contestualità assemblate, in un perpetuo lavoro di intratestualità ed intertestualità. Poiché qui parliamo di letteratura, possiamo limitarci a dire, sempre per essere brevi, che, senza necessariamente avvertirlo, abbiamo bene appreso, ormai, a cogliere un messaggio verbale, dal più semplice al più complesso, come un montaggio verbale. A questo mondo, se volete, non c'è che sintassi, non intendiamo la sintassi dei modelli grammaticalizzati, ma quella che fa scaturire significati e subsignificati, i manifesti e gli occulti, dal mosaico delle scritture, esattamente come in moviola si è venuto formando e definendo il nostro linguaggio audiovisuale⁴².

⁴¹ E. Sanguineti, *Le linee della ricerca avanguardistica*, cit., pp. 202-203; il corsivo è mio.

⁴² Ivi, p. 203. Il ruolo determinante svolto dal «cinematografo» nella diffusione del codice comunicativo del montaggio viene ribadito, con maggior chiarezza, nel già citato intervento sul *Principio del montaggio*: «Concludevo dicendo che questo in fondo è stato il secolo del cinematografo; è un secolo bilanciato, diciamo, tra la fotografia e la televisione. Il montaggio è il modello comunicativo della pienezza di questa età tecnologica, il cinematografo lo esprime nella maniera più ampia, e, in fondo, tutto il Novecento, il vero Novecento, è costruito sul principio del montaggio. Questo, mi pare, sia nelle lettere che, oserei dire, nella musica, e nella pittura» (E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., p. 135).

L'operazione del montaggio assume, dunque, un'importanza capitale all'interno del pensiero e della poetica di Sanguineti, determinando l'articolazione interna delle sue prove narrative. L'autore estrapola, attraverso un prelievo citazionale, frammenti di realtà, per ricombinarli all'interno di un'inedita destinazione testuale; egli scrive, così, una «nuova sintassi», in cui i «significati e i subsignificati» scaturiscono proprio dall'atto del 'montaggio', che risulta quanto mai decisivo⁴³. Merita sottolineare, a tal proposito, l'espressione «mosaico delle scritture» presente nel passo appena citato, che ben descrive l'aspetto strutturale del *Giuoco dell'oca*, così come degli altri due romanzi sanguinetiani, regolati da un medesimo procedimento di 'montaggio' o 'assemblaggio' di singole tessere all'interno di una cornice formale chiaramente definita. Se *Capriccio italiano* e il *Giuoco dell'oca* appaiono accomunati dalla scelta dello stesso determinato numero di 'caselle' – centoundici in entrambi i casi, secondo un'identica *contrainte* numerica –, il successivo *Orologio astronomico*, pur essendo formato questa volta da soli cinquanta «fogli», come li definisce l'autore, appare ad ogni modo costruito mediante il medesimo principio del montaggio⁴⁴. Si può individuare con sicurezza, pertanto, un comune atteggiamento nei confronti della materia narrativa, la quale si configura, nell'ottica sanguinetiana, come «una costruzione a mosaico che gioca tra i calchi e l'allusività»⁴⁵. L'autore dispone i molteplici e dissimili materiali verbali entro una 'griglia' o 'matrice' formale ben precisa, che gli consente non solo di generare nuove associazioni di senso, ma anche e soprattutto di ordinare l'informe congerie dei dati estrapolati dalla realtà e dall'immaginario culturale. Come ha lucidamente osservato Fausto Curi, Sanguineti si serve quindi delle forme della tradizione come dei «semplici materiali da costruzione», dei tasselli da riorganizzare all'interno di una struttura testuale fortemente sperimentale, in cui anche «i moduli più illustri» divengono «degli oggetti ludici da ri-usare con ironia o sarcasmo»⁴⁶. In questa continua manipolazione

⁴³ La «sintassi», afferma Sanguineti, «è il problema fondamentale, in fondo, delle organizzazioni testuali del Novecento»; ma si tratta di «una sintassi non grammaticalizzata, quella con cui, sulla moviola, può lavorare un regista, insomma, montando alla Èjzenštejn, poniamo, o, se volete, nel secondo Novecento, alla Godard, un narrato cinematografico». Proprio «da un tentativo di questo genere», prosegue lo scrittore, è nata l'idea dell'«organizzazione» dei capitoli dei suoi romanzi (E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., pp. 136-137).

⁴⁴ L'autore completa, così, quella «trilogia forse sempre sognata» di cui dà conto nel colloquio con Fabio Gambaro (F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 86). Si veda, al riguardo, il saggio di Epifanio Ajello, *L'orologio astronomico: un romanzo 'mal fatto'*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit. (in particolare le pagg. 181-183).

⁴⁵ E. Riso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, cit., p. 76.

⁴⁶ F. Curi, *Una poetica della contrainte. Sanguineti, l'avanguardia, l'Oulipo*, in Id., *Il critico stratega*, Modena, Mucchi, 2006, p. 230.

dei materiali verbali messa in atto dall'autore, quasi come in un gioco letterario, traspare chiaramente una concezione combinatoria dell'attività letteraria, e insieme l'influenza degli esperimenti stilistici nati nell'ambito della letteratura potenziale⁴⁷. Il saggio di Curi, ricordando tali esperienze, evidenzia in particolare l'importanza della «poetica della 'contrainte'» all'interno dell'opera di Sanguineti, in cui l'imposizione di una norma o vincolo formale cui attenersi rigidamente rappresenta il momento complementare e necessario allo sviluppo della libertà inventiva⁴⁸. L'adozione di un principio costrittivo, di una 'regola' scrupolosamente stabilita, risulta infatti indispensabile al fine di organizzare in una «nuova sintassi» quel «polverone di cose eterogenee», quel «bazar» di miti e simboli dell'oggi che Sanguineti riversa nel suo romanzo. La «necessità ordinante» riscontrabile «alla base della catalogazione ecfrastica sanguinetiana» si traduce, pertanto, in una «ricerca di regole che spazializzino il caos»⁴⁹; si comprende quindi pienamente l'importanza cruciale d'impiegare uno schema strutturale come quello del gioco dell'oca, le cui regole vengono puntualmente e dettagliatamente riportate nella nota paratestuale del romanzo, di cui qui si riporta un breve estratto:

Questo Giuoco è composto di 111 numeri, e può anche servire a giocare fino a 79. Ciò deve convenirsi prima di cominciare la lettura. Per giocare ci si serve di due dadi numerati dall'1 al 6, e si tira chi debba giocare per primo, e si conviene la posta al giuoco. Colui che fa 12 va al 110 e ci trova SUPERGIRL, e può tirare una volta sola

⁴⁷ Si ricorda, d'altra parte, che Sanguineti sarà successivamente nominato presidente dell'OpLePo, omologo italiano del francese OuLiPo, fondato a Capri nel 1990. Tra i procedimenti più propriamente 'oulipiani' riscontrabili nel *Giuoco dell'oca*, classificabili come chiari esempi di una ricerca «intraverbale», incontriamo le serie omofoniche e la pratica di giocare sulla permutazione di sillabe e fonemi, creando arbitrarie associazioni di vocaboli; si pensi, ad esempio, alla catena linguistica che parte dal termine «bara» della tessera I, passando a «bar» e «barca» nei capitoli successivi (Cfr. m. Graffi, *Intervista a Paolo Fabbri su Il giuoco dell'Oca e l'Orologio astronomico di Edoardo Sanguineti*, «il verri», n. 29, 2005). Simili *contraintes* dettano anche la composizione di numerosi testi poetici sanguinetiani, costruiti attraverso anagrammi, acrostici o tautogrammi (procedimento, quest'ultimo, che guida la scrittura delle ventuno ottave dell'*Alfabeto Apocalittico*).

⁴⁸ Sulla coppia dicotomia di «*contrainte*» e «*liberté*» si pronuncia, in un importante paragrafo del saggio *La chose*, George Perec; «costrizione e libertà», afferma categoricamente lo scrittore, definiscono «i due assi di ogni sistema estetico», costituendo due «funzioni indissociabili dall'opera: la costrizione non impedisce la libertà, la libertà non è ciò che non è la costrizione; al contrario, la costrizione è ciò che permette la libertà, la libertà è ciò che nasce dalla costrizione» (*La chose*, «Le Magazine littéraire», n. 316, 1993; il saggio, composto intorno al 1967, è stato tradotto in italiano da Sabrina Sacchi, e pubblicato nel 2018 dalle Edizioni Dehoniane, con una nota di lettura di Paolo Fabbri).

⁴⁹ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 195; «Se è vero che, come non banalmente ricordava Gadamer, "chi gioca sceglie un gioco e non un altro", ciò significa che il gioco, per essere tale, ha bisogno di regole che siano condivise da tutti coloro che vi prendono parte. Il lettore quindi, per leggere correttamente il romanzo, per "giocarlo", dovrà seguire in maniera ferrea la traccia paratestuale delle regole».

con un solo dado; se per caso l'I venisse, egli ha finito il romanzo. [...] Colui che oltrepassa il 111, tornerà indietro e incontrando un'oca retrocederà di nuovo. Colui che arriva al 111 ha vinto tutto, e può passare ad un altro libro. [...] E chi avrà fatto tutte queste fermate e avanzate e ritorni e pene e pagamenti, innante e indietro quante fiate correndo come un matto con i suoi dadi e gli occhiali, e il naso puntato e il mento proteso, sì che giunga primo o postremo alla conclusione del giuoco, ne avrà tratto il giovamento che pare trarne l'autore, al lume di quella candela, con la testa tutta piegata sopra il tavolo, lì sopra i suoi fogli, sopra i suoi libri con le figure, sopra il suo teschio giallo⁵⁰.

È da questa «esemplare, scatenante regola»⁵¹, dunque, che può prendere forma il romanzo sanguinetiano. La narrazione che ne scaturirà, con quel suo procedere continuamente per «avanzate e ritorni», avrà un ritmo desultorio, quasi ‘sobbalzante’; lo stesso Sanguineti, parlando, in relazione al *Giuoco dell’oca*, della volontà di tradurre adeguatamente «il sentimento dell’onorico», rimanda non a caso alla natura lacunosa del *Satyricon* di Petronio, di cui mostra di apprezzare proprio la «narrazione molto sobbalzante», in cui «i passaggi carenti potevano essere integrati dal lettore»⁵². Colui che legge, infatti, svolge una funzione attiva, partecipando in prima persona agli esercizi combinatori del romanzo; egli è invitato a *giocare* con il testo, scomponendolo e ricomponendolo più e più volte, percorrendone discontinuamente la superficie secondo molteplici e reversibili direzioni. La struttura attentamente disposta dall’autore, tuttavia, svolge l’ineludibile funzione di guidare e *orientare*, anche attraverso il dettagliato e ferreo sistema di regole del ‘gioco’, la libera fruizione del prodotto artistico. Non si può non rilevare, a tal proposito, la stretta vicinanza con i principi esposti, proprio in quegli stessi anni, da Umberto Eco: uno

⁵⁰ La nota, che compare nella quarta di copertina, è firmata da Valerio Riva; si mantiene qui il corsivo originario.

⁵¹ T. Ottonieri, *Nel giuoco della prosa*, cit., p. 173.

⁵² E. Sanguineti, *Il principio del montaggio*, cit., pp. 128-129: «Io ero molto amico di un filologo precocemente scomparso, il quale era un grande studioso di Petronio. Ne parlavamo molto insieme. Io adoravo Petronio, e la cosa che mi affascinava in Petronio era [...] l’onorismo di Petronio, che poi non era nemmeno suo, ma era dovuto al fatto che il *Satyricon* ci è giunto incompleto e anzi, esclusa la famosa cena di Trimalcione, che occupa il blocco centrale, tutto quello che precede e segue sono dei lacerti, dei lacerti che permettono di intravedere molti eventi. Non si sa nemmeno quanto era lungo il testo, ci sono polemiche senza fine. Però, chi fu geniale, fu chi fece sparire molte pagine di Petronio, perdute o non ricopiate o che altro, perché, attraverso tutti i frammenti, veniva fuori una narrazione molto sobbalzante, i passaggi carenti potevano essere integrati dal lettore. La parte più bella del *Satyricon*, ai miei occhi [...] era proprio quella non compatta, che pure è quel capolavoro che si sa, ma questo aggregato lievemente inquietante, con veri vuoti d’aria che s’aprivano tra zone d’ombra».

degli assunti fondamentali confluiti in *Opera aperta* postula, infatti, il necessario equilibrio tra «la molteplicità di interventi personali» demandati all'interprete, potenzialmente infinita, e «l'orientamento di base» che l'autore imprime al proprio testo⁵³.

In una simile concezione dell'opera letteraria, è al lettore che viene affidato il compito essenziale della decifrazione dei messaggi testuali, dell'attribuzione di un senso, se pur ambiguo ed «oscuro»; come anticipa la quarta di copertina, nelle varie 'stazioni' del testo egli incontrerà pagine «dense di significato», assumendo su di sé l'onere di sciogliere «parole oscure»⁵⁴. Le centoundici descrizioni che vanno a sostituire le caselle del tabellone tradizionale, infatti, si presentano come dei geroglifici di difficile risoluzione, dei veri e propri *rebus* che sfidano l'interprete nella ricerca di un significato in grado di colmare i vuoti testuali. Risulta evidente, a tal proposito, l'influenza dei T.A.T., i *Test di Appercezione Tematica* utilizzati in ambito psicologico e psichiatrico: come prontamente osservato dalla critica già in relazione alle micro-sequenze del *Capriccio italiano*, la prosa di Sanguineti sembra di fatto sfruttare il medesimo meccanismo di queste tavole illustrate, in cui delle macchie di colore informi e delle immagini volutamente ambigue possono assumere significati diversi in base alla specifica 'reazione' dell'interprete⁵⁵. Tale «pratica proiettiva» propria della psicanalisi viene così «trasferita in letteratura», divenendo uno «strumento autoriflessivo»⁵⁶ nei complessi processi di identificazione e attribuzione di senso che il testo stimola nel lettore, cui è richiesto, dunque, un contributo fortemente attivo.

In corrispondenza delle varie 'stazioni' del gioco, pertanto, Sanguineti offre «tutto un catalogo di *test*», di «crittografie declinate sul piano ottico, che il lettore è chiamato a decifrare come indovinelli, attraversandoli, scomponendoli, associandoli secondo personali e trasversali percorsi di lettura»⁵⁷. Gli inusuali *collages* realizzati dall'autore propongono, di volta in volta, delle raffigurazioni di non semplice decifrazione, che lasciano perennemente insoddisfatta la ricerca di un'interpretazione univoca e rassicurante. Queste «compagini visive in stato di enigma»⁵⁸ che si susseguono nel 'gioco' testuale, come le ha definite

⁵³ Per una trattazione completa di questo aspetto, si rimanda al capitolo *Sull'allegoria come forma narrativa* del presente lavoro.

⁵⁴ Si vedano anche le regole sulle «poste» relative alle caselle numero 7, 11, 83: «tu lettore», recita la nota, «riscontrerai la *fronzuta verità* di questa cabala».

⁵⁵ E. Sanguineti, E. Filippini, *Cosa capita nel mondo: carteggio (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, p. 15. Le tavole di appercezione tematiche ispireranno inoltre le sette poesie sanguinetiane dedicate a Marcel Duchamp, raccolte nel volume *T.A.T* (si veda la schedatura presente nel progetto 'VerbaPicta', disponibile al seguente url <http://www.verbapicta.it/dati/opere/t.a.t>).

⁵⁶ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 191.

⁵⁷ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 215.

⁵⁸ *Ibidem*.

Massimiliano Borelli, non possono accogliere un unico significato, rigidamente e universalmente stabilito; al contrario, come portato della ‘modernità radicale’ in cui il romanzo si colloca, le immagini descritte da Sanguineti lasciano problematicamente vuota la sede del senso. Tale principio ermeneutico, d'altronde, risulta perfettamente esemplificato dall'undicesima tessera del romanzo, un «*tableaux* di natura schiettamente allegorica», che, in virtù del suo interesse ai fini del presente discorso, si riporta nella sua interezza:

Sopra un albero c'è molta gente, vestita con eleganza. Uomini e donne stanno disposti su tre file. Tutti i rami sono stati tagliati, in basso. Tutta la gente non può più scendere, ormai. Rimangono i rami alti, rimangono le foglie. L'albero, lassù, sembra un grosso cestino, pieno di uova. Le uova sono questa gente, dunque, che si vede lì sopra l'albero. Nella prima fila, dove ci sono cinque persone, sedute sopra i rami e le foglie, c'è anche una figura nuda, che è l'ultima della fila, a destra, che è una figura di donna, e c'è un cane. Ci sono otto persone, invece, nella fila in alto. Sembrano tutti dei preti, a guardarli. Hanno dei vestiti speciali, addosso, a strisce. Hanno dei mantelli sulle spalle, dei cappucci in testa. Uno dei preti, che è il quinto della sua fila, da sinistra, è un papa. Poi, a fare la fila di mezzo, ci sono sette persone. Ci sono venti persone, così, in tutto. Ma una coppia di animali, che sono animali un po' strani, veramente, sta rodendo il tronco dell'albero, lì con i denti. Poi c'è uno scheletro. Sta in piedi, vicino all'albero, con le gambe incrociate che camminano, con un arco e una freccia, con i buchi degli occhi che sorridono, con la mascella rotta. Prende la mira. Vuole colpire una signora, si vede, che sta lì sopra l'albero. Con le ossa della mano destra, mentre prende la mira, lo scheletro tiene un cartiglio, appunto. È un cartiglio piccolo. C'è scritto DEMUM. Ci sono anche altre parole, scritte lì sopra, nel cartiglio, che non si possono leggere⁵⁹.

Questa particolare ‘tessera’ del *Giuoco dell'oca*, infatti, consente di riprendere le fila della riflessione sul rapporto tra allegoria e figurazione, osservandolo nelle sue declinazioni moderne e più interessanti. Nella conclusione del brano, infatti, Sanguineti mette in scena, emblematicamente, lo scarto che separa le modalità tradizionali di rappresentazione dell'allegoria dal suo uso contemporaneo. Secondo un procedimento diffuso in tutta l'opera, la scena viene delineata in maniera progressiva, attraverso una catena di associazioni d'immagini («rimangono i rami alti, rimangono le foglie. L'albero, lassù, sembra un grosso cestino, pieno di uova. Le uova sono questa gente, dunque, che si vede lì sopra l'albero»), e una graduale accumulazione di elementi descrittivi («Nella prima fila [...] c'è anche una

⁵⁹ E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'oca*, cit., pp. 29-30.

figura nuda, che è l'ultima della fila, a destra, che è una figura di donna, e c'è un cane»). Il quadro si svela poco per volta, fino a mostrare, nella sua sezione finale, la figura di uno scheletro, canonica rappresentazione allegorica della morte. Per il proprio *tableau*, Sanguineti attinge chiaramente all'iconografia tardomedievale, riprendendo alcuni degli attributi che tradizionalmente accompagnavano la raffigurazione di questo tema. Nello specifico, in questa 'tessera' l'autore ritrae l'allegorico scheletro «con un arco e le frecce», preferendo tali elementi a quello, maggiormente diffuso, della falce. La scelta di determinati dettagli della rappresentazione (non solo la presenza dell'arco, ma anche «le gambe incrociate che camminano» e i «buchi degli occhi che sorridono») avvicina, a nostro avviso, la descrizione sanguinetiana all'iconografia specifica della *Danza macabra*: si pensi, ad esempio, all'affresco conservato a Clusone sulla facciata dell'*Oratorio dei Disciplini* (databile al 1485), che raffigura tre scheletri, di cui uno imbraccia arco e frecce, mentre quello al centro, incoronato, sorride con un ghigno macabro; nella parte inferiore del dipinto, invece, troviamo la vera e propria 'danza macabra', in cui gli scheletri sono rappresentati con le gambe incrociate e nell'atto di camminare. Nel timpano, infine, sono effigiati ampi cartigli, che riportano numerose righe di testo.

Sotto quest'ultimo aspetto, il gioco di riprese e variazioni portato avanti da Sanguineti è quanto mai significativo. La presenza di un cartiglio che accompagna lo scheletro sembrerebbe infatti allinearsi allo stile rappresentativo medievale, in cui la 'chiave' della personificazione veniva chiaramente ed esplicitamente indicata agli spettatori; eppure, scardinando la convenzionalità dell'allegoria classica, Sanguineti inserisce, come unica parola visibile all'interno del suo sventolante cartiglio, l'avverbio latino «*demum*», che, di per sé, non comunica al lettore nessuna informazione ben precisa. Ad esso si accompagnano, nell'incisione, altre parole, che potrebbero forse completare il senso della frase e chiarire l'uso di quell'iniziale particella, ma che rimangono, significativamente, illeggibili⁶⁰. Attraverso questa 'stazione', dunque, l'autore ci offre uno splendido esempio di «allegoria

⁶⁰ Sulle modalità dell'allegoria classica, specialmente in ambito pittorico, si rimanda a F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., pp. 18-30. Il critico sottolinea lucidamente il passaggio dal meccanismo tradizionale della personificazione allegorica al cambio di paradigma avvenuto come «effetto della piena modernità»: «se un problema dell'allegoria classica era quello di avere troppo a portata di mano la soluzione (c'è un cartiglio che "riduce" le interpretazioni dell'allegoria), nel Novecento quella indicazione del sovransenso risulta del tutto cancellata. [...] Abbiamo di fronte un allegorizzante, ma non sappiamo quale sia l'allegorizzato» (ivi, pp. 232-233).

figurativa», da «percorrere nelle sue escrescenze e nei suoi componenti», al fine di comprendere l'impossibilità di una salda e univoca interpretazione⁶¹.

Inoltre, secondo quell'uso, già menzionato, di creare un inaspettato gioco di riverberi e riprese di elementi iconici tra una tessera e l'altra, la figura allegorica dello scheletro ritorna anche nella casella numero XLV. Come enunciato già nella quarta di copertina, in questo caso Sanguineti inserisce un messaggio ben preciso, che rimanda nuovamente al tema della morte, della «putrefazione». L'immagine di partenza, costituita da una tavola tratta dalla *Philosophia Reformata* di Johann Daniel Mylius, è in questo caso di più agevole e diretta individuazione; tuttavia, pur attenendosi a una descrizione piuttosto precisa e puntuale dell'ipotesto iconico, la scena ri-creata da Sanguineti è percorsa da un intento chiaramente parodico, che trasforma il 'sole nero' in un «grosso palloncino nero» e descrive lo scheletro mentre abbandona la posizione originaria, giudicata troppo «scomoda», per stendersi su un campo in cui l'erba, ironicamente, è «già falciata»:

Sono sospese che volano, le due ragazze, con le ali finte, con le tuniche finte, come due angeli del cielo, con il sole e la luna che se ne stanno lì insieme, su su, in aria. Il paesaggio è un paesaggio sereno, con un campanile, con un po' di case in fondo, tra le colline. Lo scheletro se ne sta in piedi, in equilibrio sopra un grosso palloncino nero, con un suo uccello nero tra le ossa di una sua mano, come un vero spaventapasseri. A sinistra ci ha scritto *putre*, a destra ci ha scritto *factio*. Poi ne ha abbastanza, si vede, lui, di starsene così scomodo, sopra quel palloncino, lo scheletro. Si corica nel campo. Si prende un mucchietto di fieno già falciato, se lo mette sotto il suo teschio, si addormenta al sole e alla luna⁶².

Questi due brevi esempi mostrano adeguatamente come l'autore, con il suo secondo romanzo, rielabori in senso profondamente e problematicamente moderno il rapporto tra l'allegoria e il dato figurativo, che in questo caso costituisce una componente essenziale dell'opera. Dal loro esame emerge chiaramente, come abbiamo visto, l'aspetto ambiguo ed enigmatico delle descrizioni tratteggiate da Sanguineti; è un dato, questo, altamente significativo, poiché l'enigma costituisce un aspetto caratterizzante della scrittura allegorica,

⁶¹ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 216; Sanguineti, commenta sempre il critico, crea dei «quadri inseriti in griglie geometriche e *tableaux* di natura schiettamente allegorica, con figuranti, animali, scheletri, oggetti, con tanto di “cartigli che sventolano” (ma le cui iscrizioni, come allegoria moderna insegna, “non si possono leggere”))».

⁶² E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'oca*, cit., p. 97.

come ha debitamente evidenziato, sulla scorta della lezione benjaminiana⁶³, Marcello Carlino:

Straniano: le scritte enigmistiche (e in specie, come palinsesto, penso al *rebus* che pertiene all'allegoria), isolano in quadri di rappresentazione disgiunti i loro reperti figurali (e diventano relitti o torsi o frammenti cadaverizzati, rubati ad ogni totalità), che hanno il marchio d'origine, storicamente determinato, del senso comune (e sono miti e mode e simboli). Così facendo, li distanziano, li reificano, li alienano (li profanano, abbassandoli di rango, proprio mentre li mettono in cornice), li strappano dal loro contesto: li usano, oggettivandoli e senza uno spicciolo di immedesimazione, da citazioni che si dichiarano per tali (e si lasciano lavorare con crudeltà)⁶⁴.

Le considerazioni di ordine generale elaborate da Carlino sembrano ritrarre da vicino tutte le principali caratteristiche strutturali del *Giuoco dell'oca*, evidenziando soprattutto il suo procedere per «quadri di rappresentazioni disgiunti»⁶⁵. Inoltre, in questo passo emerge la connotazione marcatamente allegorica dei meccanismi compositivi e delle molteplici strategie testuali cui Sanguineti sceglie di ricorrere. Come si è già ampiamente discusso in sede teorica, infatti⁶⁶, tra il 'montaggio' e la logica allegorica è possibile individuare un legame biunivoco: poiché l'allegoria lavora sui frammenti e sui lacerti, combinandoli entro nuove configurazioni, il 'montaggio' rappresenta il principio che meglio può esprimere una simile istanza. Avvalendosi di «un metodo di composizione fondato sulla parzialità, sulla frammentarietà, sulla disorganicità non redente in un universale reintegrante e conciliante»⁶⁷, Sanguineti crea, come si è visto, una narrazione continuamente interrotta, attraversata da frizioni e discrasie, in cui «niente è più scorrevole e fluido»⁶⁸. In tal modo,

⁶³ Cfr. W. Benjamin, *I passages di Parigi*, cit., p. 404: «L'allegoria conosce molti enigmi, ma non conosce misteri. L'enigma è un frammento che, unito ad un altro frammento che gli si adatti, forma un intero. Il mistero fu espresso da sempre nell'immagine del velo, che è un vecchio complice della lontananza».

⁶⁴ M. Carlino, *Elogio dell'enigma*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico in Italia*, cit., p. 117. Sul rapporto tra 'enigma' e 'allegoria', contrapposto alla relazione esistente tra 'mistero' e 'simbolo', si veda anche F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., pp. 156-157.

⁶⁵ Si noti, inoltre, il riferimento alla «crudeltà», ricordando che l'importante intervento teorico sulla «letteratura della crudeltà» – di cui si è ampiamente discusso nella *Parte Prima* di questo lavoro – viene pubblicato nel medesimo anno del *Giuoco dell'oca*.

⁶⁶ Si rimanda, nello specifico, alle pagg. 185-190 del presente studio.

⁶⁷ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 155.

⁶⁸ E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione*, cit., p. 22.

egli espone e riproduce all'interno del tessuto testuale il «frantumarsi di una continuità»⁶⁹, ponendosi chiaramente lungo le coordinate indicate da Walter Benjamin.

Nella medesima direzione, infine, s'inserisce anche l'accorto e sistematico uso della tecnica dello straniamento condotto nel romanzo. Le compagini visive che sfilano nel *Giuoco dell'oca*, infatti, risultano al contempo *straniate* e *stranianti*, producendo nel lettore un'impressione di disorientamento, amplificata dalla minuzia descrittiva con cui l'occhio del 'personaggio-io' indugia sui dettagli e sui particolari che formano la scena⁷⁰. L'effetto straniante degli esercizi ecfrastrici sanguinetiani dipende, per l'appunto, dall'insolita prospettiva d'osservazione adottata: «a descrivere le figure», puntualizza Borelli, «è l'occhio di un mezzo cadavere, un corpo steso dentro una bara»⁷¹, disumanizzato e irrigidito, che guarda il mondo circostante attraverso una minuscola «finestrella», un oblò collocato all'estremità della bara, che costituisce l'unica apertura verso la realtà esterna⁷². Da questa fessura lo sguardo dell'io filtra le confusionarie e caotiche immagini che gli giungono, restituendone una rappresentazione necessariamente scorciata, insolita e stravolta. In tal modo, le descrizioni sanguinetiane «invalidano le consuete abitudini percettive»⁷³ del pubblico dei lettori. La scelta di un punto di vista così inusuale e distorto produce «una descrittività tutto fondata sullo straniamento, sul non riconoscimento dell'abituale e del noto»⁷⁴, su quell'esperienza benjaminiana dello *choc*, dunque, cui Sanguineti riserva una particolare attenzione critica; non a caso, nel saggio *Brecht secondo Benjamin* i tratti essenziali della poetica brechtiana vengono identificati proprio «nell'interruzione che genera stupore, cioè nella rivelatrice soluzione di continuità, e nello *choc* come forma fondamentale di una dinamica straniata»⁷⁵. Questa «dinamica straniata» coinvolge, parallelamente, anche

⁶⁹ *Ibidem*. La medesima pratica della «citazione», afferma Sanguineti, si afferma e declina come «sistema di interruzione», che strappa dal proprio contesto d'origine un dato frammento, per reinserirlo in un nuovo sistema di significazioni.

⁷⁰ Cfr. M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 215.

⁷¹ Ivi, p. 212.

⁷² Cfr. E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'oca*, cit., p. 165: «Ma io butto la mia diapositiva sopra il vetro della bara, dentro la finestrella, sopra la mia faccia, dentro i miei occhi». Si noti, tra l'altro, l'analogo punto d'osservazione scelto pochi anni prima da Spatola per il proprio romanzo, intitolato, appunto, *L'oblò* (Milano, Feltrinelli, 1964).

⁷³ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 215.

⁷⁴ Ivi, pp. 213-214.

⁷⁵ E. Sanguineti, *Brecht secondo Benjamin*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 164. Su questo particolare aspetto dell'opera sanguinetiana, si veda anche l'acuto commento di Erminio Riso, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, cit., p. 90, secondo cui «l'interruzione serve, da un lato, ad impedire qualunque illusione da parte del lettore, che viene invitato a prendere coscienza direttamente [...] del piano finzionale e persino menzognero della letteratura»; dall'altro, prosegue il critico, «la sua forma fondamentale

l'io-poetico, che nel corso del romanzo si trova ad essere diviso in una molteplicità schizofrenica d'istanze; si consideri, ad esempio, la tessera numero IX, in cui l'identificazione del personaggio oscilla ambigualmente tra la prima e la terza persona singolare, tra l'«io» e il «lui»: «Lei è Paola Pitagora, come dicono tutti. Lui, invece, sono io. Ma io sono lì, dunque, un'altra volta, davanti a quella sagoma di lui che è la sagoma mia, io nudo, io in piedi, di profilo». ⁷⁶ L'«io» subisce, dunque, un continuo processo di sdoppiamento e di rifrazione, come avviene, in maniera quasi didascalica, nel capitolo XXIII, in cui il personaggio narrante assume contemporaneamente il ruolo di colui che guarda nello specchio («Lì di fronte ci sono io che li guardo, soltanto, quei due, quell'uomo e quella donna insieme» ⁷⁷) e di colui che è riflesso («Ci sono io che faccio un saluto, in quella finestra, in questo specchio, con le mie mani» ⁷⁸). L'«inedita conformazione plurale» che coinvolge l'«io» del romanzo culmina, infine, in quel «ioio» della tessera LX, esemplare «denuncia dell'irrimediabile scissione della “persona”» ⁷⁹ nella società contemporanea.

In maniera analoga rispetto a quanto abbiamo osservato per la narrativa di Malerba, nel *Giuoco dell'oca* la disgregazione e l'instabile precarietà dell'«io» finzionale si pongono dunque quale riflesso della parallela disgregazione dell'individuo in una società affetta, anch'essa, da un disagio schizofrenico. Il delirio di una civiltà frenetica, dominata da un consumismo dilagante, provoca sfasamenti nel campo della percezione stessa che l'individuo ha dei suoi rapporti col reale; si veda, al riguardo, l'acuto commento di Federico Fastelli:

A partire dalla società neocapitalista degli anni Sessanta, attraverso una sorta di rispecchiamento allegorico, Sanguineti appronta il suo “tabellone-catalogo” all'insegna di una sovrapposizione (“*superpositions*”) tra soggetto e oggetto, narratore e narrato, produzione e consumo che finisce per simulare letterariamente lo stesso fenomeno del “consumo di consumo”. Ciò non solo nella forma già incontrata in molti altri autori della “letteratura di letteratura” [...], ma a livello percettivo, nella messa in opera di una pervicace schizofrenia nei distinti livelli del romanzo ⁸⁰.

è quella dello *choc*, che rompe gli orizzonti di attesa del lettore, lo mette in difficoltà, ma serve soprattutto alla comprensione del testo da chi è disposto a entrare nei suoi meccanismi, a rispettare le regole del gioco». Con questa tecnica compositiva, pertanto, l'autore genera «uno straniamento figlio dello *choc* e dell'interruzione» (ivi, p. 91).

⁷⁶ E. Sanguineti, *Il Giuoco dell'oca*, cit., p. 25.

⁷⁷ Ivi, p. 53.

⁷⁸ Ivi, p. 54.

⁷⁹ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 220.

⁸⁰ F. Fastelli, *Il nuovo romanzo*, cit., p. 189.

Il romanzo sanguinetiano si configura, pertanto, come «una apertissima allegoria della società di massa», riproducendo, nelle forme e nei meccanismi del suo articolarsi, le dinamiche disfunzionali di una civiltà sommersa dall'enumerazione caotica di merci, miti e simboli; una società che, come affermerà lo stesso Sanguineti nel corso di un'intervista, è essa stessa «un *collage* di cose eterogenee e accumulate»⁸¹. Anche noi, in quanto soggetti sociali, non siamo altro che «ammassi eterogenei»; il valore residuo della letteratura, allora, dovrà risiedere in un tentativo di «sistemare» tale «disordine»⁸², attuabile solo attraverso la rappresentazione e la messa in evidenza della dimensione labirintica e informe del reale. Lo stesso principio del 'montaggio', cui si è attribuito un ruolo di primaria importanza, s'inserisce all'interno di un generale «processo di critica materialista della cultura»⁸³; anziché ridursi a mera tecnica, esso rappresenta «un'alternativa rivoluzionaria alla sintassi, alla disposizione strategica delle idee, cioè allo strumento di controllo della classe dominante»⁸⁴. Il montaggio, dunque, è per Sanguineti «una maniera di far saltare quel meccanismo, di mostrare che si può agire, transitando da un codice espressivo all'altro».

Al termine dell'analisi condotta in queste pagine, appare evidente come i molteplici procedimenti utilizzati da Sanguineti nel suo romanzo, sin qui ripercorsi, concorrano a determinare una scrittura marcatamente allegorica. Dopo aver esaminato le scelte attuate sui diversi piani dell'opera, si è dunque in grado di apprezzare l'estrema coerenza dell'organismo testuale allestito dall'autore. Non solo, come si è visto, esso ospita al suo interno molteplici 'allegorie figurative' – le quali, pur nel loro spazio ridotto, instaurano un dialogo con la tradizione e con le trasformazioni che il modo allegorico ha attraversato nel passaggio dalla classicità alla modernità –, ma le dispone e articola secondo modalità compositive altrettanto connotate in senso allegorico. Si può parlare, quindi, di un valore allegorico dell'«insieme-testo», dell'operazione complessiva proposta da Sanguineti, riprendendo e anticipando un punto centrale dell'elaborazione teorica e della pratica scrittoria di un altro esponente della neoavanguardia italiana, anzi della sua ala più radicale, quale Roberto Di Marco. Della sua opera, che, non casualmente, suscitò l'interesse dello stesso Sanguineti, al punto da spingerlo a includere un campione testuale di *Fughe* nel già menzionato saggio sul *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*

⁸¹ A. Gnoli (a cura di), *Sanguineti's Song. Conversazioni immorali*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 21.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ E. Riso, *I libri di Sanguineti*, cit., p. 78.

⁸⁴ E. Sanguineti, *Ritratto del Novecento*, a cura di Niva Lorenzini, Lecce, Manni, 2009, p. 28.

V. Allegorie figurative. *Il Giuoco dell'oca* di Edoardo Sanguineti

(immediatamente prima della citazione del proprio *Capriccio italiano*), si tratterà con debita attenzione nel seguente capitolo.

VI. Il «decentramento dell'opera». Una lettura di *Fughe* di Roberto Di Marco

Come tappa conclusiva del percorso di analisi testuali qui proposto, si è scelto di soffermare la nostra attenzione sulla figura di Roberto Di Marco, uno dei principali e più agguerriti protagonisti del dibattito teorico e della sperimentazione narrativa del secondo Novecento italiano. Esponente del Gruppo 63, ne rappresenta l'ala più radicale, formando, insieme a Michele Testa e Gaetano Perriera, la cosiddetta 'Scuola di Palermo'¹; intellettuale coerente e combattivo, curerà la pubblicazione, insieme a Filippo Bettini, della già citata antologia *Terza Ondata. L'ultimo movimento della Scrittura in Italia* (Synergon, 1993). Del suo rilevante contributo alla circolazione di idee e di prodotti della ricerca si è dato conto, se pur brevemente, in relazione allo sviluppo del discorso teorico dei movimenti avanguardistici del secondo Novecento italiano: a partire dagli anni Sessanta fino al termine dell'esperienza del Gruppo 93, Di Marco rappresenta infatti uno dei più attivi promotori delle spinte rinnovatrici del panorama coevo, rilanciando caparbiamente, nei suoi numerosi interventi e attraverso molteplici iniziative culturali, le forze contestative che si opponevano

¹ L'appellativo si riferisce al titolo dell'omonima antologia, comprendente racconti di Roberto Di Marco, Michele Perriera e Gaetano Testa, pubblicata da Feltrinelli nel 1963 con la prefazione di Alfredo Giuliani, pochi mesi prima che nascesse il Gruppo 63 (*La scuola di Palermo*, Milano, Feltrinelli, 1963).

alle leggi dell'*establishment*². Nel corso di queste pagine, s'intende ora mostrare come l'apporto di Roberto Di Marco alla 'ricerca letteraria' abbia saputo coniugare abilmente il momento della 'teoria' a quello della 'prassi creativa'; spostando dunque il nostro interesse verso il piano della produzione in prosa di matrice 'finzionale', si rileverà come questi due aspetti siano, nell'ottica dell'autore, profondamente interconnessi, procedendo sempre di pari passo e compenetrandosi l'un l'altro. Nello specifico, l'analisi si concentrerà sul romanzo del 1966, intitolato *Fughe*, il quale mostra già di contenere, al suo interno, quella 'spinta extra-sistemica', quella volontà di 'fuoriuscire' dalla letteratura stessa, su cui verterà l'intero sistema di pensiero di Roberto Di Marco.

La presente lettura si propone, infatti, di sviluppare una riflessione sull'opera a partire dal suo stesso titolo: riprendendo alcuni spunti interpretativi suggeriti e solo parzialmente sviluppati in tal senso dalle esigue pagine critiche dedicate alla prosa di Roberto Di Marco³, il nostro discorso vuole evidenziare come quello della '*fuga*' rappresenti non solo il tema portante del testo, la sintesi del suo contenuto, ma anche il *movimento* che meglio ne descrive la struttura interna e i procedimenti compositivi. Come vedremo, il termine scelto dall'autore per riferirsi a una delle sue prime prove narrative – non casualmente declinato al plurale –, si carica di una densa valenza allusiva, racchiudendo il senso profondo dell'operazione artistica tentata da Di Marco e mostrandosi perfettamente coerente con i principali assunti della sua poetica. L'adozione di una simile ottica, tutt'altro che arbitraria, appare quindi perfettamente motivata, a fronte di un'attenta considerazione della visione che Di Marco aveva dell'attività letteraria, delle sue funzioni e specialmente delle sue residue possibilità di sopravvivenza e d'*incidenza* nella società contemporanea.

Converrà, ad ogni modo, partire dal più letterale e immediato dei riferimenti contenuti nel titolo del romanzo, riprendendo per grandi linee il piano delle vicende in esso

² Si rimanda, nello specifico, alle pagine 120-121 e specialmente 173-175 di questo lavoro (all'interno del capitolo *Sull'allegoria come forma narrativa*).

³ La bibliografia su Roberto Di Marco, di fatto, conta ben poche voci, denotando una scarsa attenzione critica nei confronti di questo autore e specialmente della sua produzione non saggistica. Tra i principali contributi sulla sua opera, in particolare sul romanzo del 1966, si ricordano: il saggio di Edoardo Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* (cit.), la recensione di Gianni Celati comparsa sul «Marcatré» nel 1967 (*Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*), l'articolo di G. Baratta, *Struttura e tecnica nell'opera di R. Di Marco* («Il portico», n. 14, 1969, pp. 17-30) e l'analisi compiuta da Lucio Vetri all'interno del volume *Letteratura e caos. Poetiche della "neo-avanguardia" italiana degli anni Sessanta* (Mantova, edizioni del verri, 1986). In tempi più recenti, si sono soffermati sulla scrittura e sul pensiero di Roberto Di Marco specialmente Francesco Muzzioli, Nadia Cavalera e Angelo Petrella (quasi sempre, però, nell'ambito di brevi comunicazioni o commemorazioni, oppure attraverso studi non sistematici né approfonditi).

rappresentate. Il libro di Roberto Di Marco si presenta, in primo luogo, come un «lungo ininterrotto commentario alla fuga»; tale il giudizio di Gianni Celati, che, in una sua recensione all'opera pubblicata sulla rivista «Marcatrè» nel 1967, così ne riassume la trama, tratteggiando per sommi capi il sistema delle coppie dei personaggi e il piuttosto essenziale arco narrativo:

Descriviamo il recente libro di Roberto Di Marco come *un lungo ininterrotto commentario alla fuga: fuga* dalla Locanda Malfamata (poi grattacielo incompiuto dal nome sfarzoso di “Principe di Manhattan”) tentata per mare con barca (che poi si capovolge) da parte della coppia Giustina-Masin, e intentata ma meditata rimuginata e invocata da parte della coppia Giuseppe-Mariarosa. [...] Gli esiti successivi delle avventure del quartetto si riassumono nella morte per acqua di Masin e accoppiamento non ortodosso della Giustina con Ascaniaccio, nella trasformazione del luogo Locanda Malfamata in Bosco in Fiamme e risveglio da stato ipnagogico protratto di Giuseppe con ulteriori *meditazioni su fuga locanda grattacielo vita morte Italia neocapital e rivoluzione*⁴.

Sorretta su un numero limitato di eventi e portata avanti da ben pochi personaggi, la ‘storia’ del romanzo di Roberto Di Marco – cui non è esente, come rilevano sia Celati sia Sanguineti, un «tocco esotico»⁵ e un aspetto tra il «picaresco» e il «moresco»⁶ – sembra dunque articolarsi e ruotare intorno al motivo centrale della «fuga». L'intreccio narrativo ideato dall'autore si riduce, a ben vedere, a una costante tensione tra forza centrifuga e movimento centripeto, come dimostrano i continui eppure vacillanti tentativi dei protagonisti di abbandonare il luogo iniziale della locanda, bloccati «tra la paura di fuggire e la paura di rimanere nel grattacielo altissimo»⁷, impietriti dalla mancanza di risoluzione. Lo testimonia, d'altra parte, la frequenza con cui lo stesso lemma della «fuga», nelle sue varie declinazioni, viene tematizzato nel corso del romanzo; si legga, a titolo esemplificativo, il seguente passaggio, in cui appaiono evidenti, al contempo, l'impellenza della spinta a lasciare la «locanda-grattacielo» e i timori che, con un movimento di direzione opposta, frenano il tanto atteso progetto:

⁴ G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, «Marcatrè», V, 1967, p. 30.

⁵ *Ibidem*.

⁶ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 87.

⁷ R. Di Marco, *Fughe*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 159.

Hanno concluso che la fretta può rovinare tutto, ci fidiamo poco, anche *se ormai è già tanto tempo che stiamo qui in attesa di dover fuggire*. Ma appunto per ridare fiducia nessun riferimento alle difficoltà del *progetto*. Tuttavia, l'errore che potrebbe essere fatale sarà evitato? [...] *Fuggire dal grattacielo-labirinto* [...] non è compito facile: se i tentativi che stiamo facendo falliranno che cosa faremo?⁸

Nel brano appena citato, inoltre, compare un altro termine centrale del romanzo, quello del «progetto», che svela, in maniera piuttosto chiara, la fondamentale valenza politica implicita nel tentativo di fuga dei protagonisti. Si tratta di un'associazione di piani e di significati che traspare in modo quasi palese in più luoghi del testo, a partire dalla stessa copertina dell'edizione Feltrinelli del 1966, in cui, accanto al nome dell'autore e dell'opera e alla dicitura di «romanzo», sono riportate le seguenti notazioni, quasi a voler fornire preventivamente ai lettori la principale 'chiave' di decifrazione dell'allegoria politica rappresentata:

Intorno all'ex-locanda malfamata, ora grattacielo incompiuto, dove Giuseppe, Mariarosa, Giustina, Masin e Ascanaccio sono risucchiati dal progetto e dalla strategia di una fuga, il fuoco divampa, le acque sono tempestose. Decifriamo l'allegoria: in questa incompiuta NeocapitalItalia come è possibile la rivoluzione?⁹

⁸ R. Di Marco, *Fughe*, cit., p. 66; il corsivo è mio. Altrettanto esemplificativo delle continue oscillazioni dei personaggi, combattuti tra il desiderio della «fuga» e l'attrazione esercitata dalla «stabilità» della condizione vigente, appare anche il seguente brano: «Che io sappia bisogna trovare una soluzione al dilemma, poiché in un primo tempo Mariarosa rifiuta di sottomettersi o si ribella e invoca la *fuga*, ma in un secondo tempo la femmina volubile si sottopone volontariamente alla tortura della *permanenza*, della *stabilità* c'è la droga di questo mondo che ci divora già prima di aver superato ogni argine. Ma è troppo tardi forse per noi? E se invece ci domandassimo cosa sia ciò di cui s'è reso colpevole questo mondo neocapitale che rifiuta i colori?» (ivi, p. 43; corsivo mio).

⁹ Si cita dalla copertina dell'edizione Feltrinelli del 1966, nella collana 'Le comete' n. 42, che presenta una tempera di Giosetta Fioroni. *Fughe*, così come i successivi romanzi di Roberto Di Marco, non ha conosciuto ristampe o nuove edizioni; considerata, dunque, la scarsa circolazione e la difficile reperibilità dei testi dell'autore, la casa editrice Pendragon si è fatta promotrice di un importante progetto, intitolato *Libri e scritti*, il cui scopo è appunto quello di riproporre ai lettori la vastità e la ricchezza della produzione, narrativa e saggistica, di Roberto Di Marco. Alla ristampa delle opere creative dello scrittore, infatti, viene affiancata l'iniziativa di valorizzare anche la biblioteca personale dell'autore, fornita di testi particolarmente interessanti e spesso introvabili. Il primo volume della serie, pubblicato nel 2015, presenta un saggio inedito dedicato all'opera di Roberto Roversi, seguito dal testo d'esordio di Roberto Di Marco, il racconto «La relazione», comparso sulla rivista «il menabò» nel luglio 1962 (cfr. R. Di Marco, *Libri e Scritti*, vol. I, Bologna, Pendragon, 2015).

Per veicolare un simile portato extra-testuale, inoltre, l'autore ricorre anche alla più classica fra le allegorie politiche, quella della «barca nel mare in tempesta»; attestata già nel ben noto carme oraziano (Orazio, *Carmi*, I, 14), questa «sorta di “protoallegoria”»¹⁰ viene distesamente sviluppata, come motivo narrativo, in numerose pagine dell'opera:

All'inizio *la fuga* era andata bene, e se dopo non è più così la colpa è soprattutto della mediocrità di Masin nel *condurre una barca nel mare in tempesta*. D'altronde era ormai troppo tardi, bisogna fare i conti con i cavalloni che avanzano con la forza disperata ed esplosiva della tempesta: di fronte a ciò, o si escogitava un'azione adeguata, un comportamento di misure adatte a fronteggiare il pericolo incombente, o si andava precipitosamente verso un fosco avvenire¹¹.

Il rimando alla sfera sociale e politica contemporanea è reso possibile, inoltre, dai diversi ruoli assunti dai personaggi all'interno del piano finzionale del romanzo; disposti, come si diceva, per coppie speculari, i quattro protagonisti di *Fughe* possono essere letti, senza eccessiva difficoltà, secondo un lineare e scoperto sistema di significazioni allegoriche: Masin, ad esempio, è palesemente «l'uomo di partito che annega per non aver saputo governare la barca», mentre Giuseppe rappresenta «l'intellettuale tra il sonno e la veglia che si ritrova senza sapere come in pieno Bosco in Fiamme»¹². Si veda, tra i molti che potrebbero essere citati, il seguente passaggio, in cui la voce narrante si interroga, direttamente, sulla «posizione di Giuseppe»:

¹⁰ F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit., p. 14. Nel modello classico rappresentato dal carme oraziano, la «nave» rappresenta lo Stato, i flutti del mare in burrasca le guerre civili, mentre il porto, infine, allude all'agognata concordia, secondo uno schema di corrispondenze allegoriche dispiegato e commentato già da Quintiliano nell'*Institutio oratoria*. Il retore latino, come si è avuto modo di rilevare anche nel paragrafo I.1 di questo studio, vede nell'allegoria oraziana «una serie continuata di metafore», in cui «ogni termine è spostato su un piano parallelo mediante il medesimo processo analogico» che collega «le traversie della nave» alle vicende «della storia della Repubblica» (ivi, p. 15). Il *topos* allegorico della barca nel mare in tempesta, di cui si rintraccia un precedente già in Alceo, godrà di larga diffusione all'interno della letteratura italiana, potendo adattarsi con grande malleabilità alle contingenti situazioni politiche.

¹¹ R. Di Marco, *Fughe*, cit., quarta di copertina.

¹² G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 31. Pur cogliendo, giustamente, il significato politico dei ruoli rivestiti dai personaggi del romanzo di Roberto Di Marco, Celati parla, a tal proposito, di «simbolizzazione delle parti o degli elementi» dell'opera, piuttosto che di allegorizzazione. Anche più avanti, nel corso della sua recensione a *Fughe*, il critico giunge a individuare la «caratteristica essenziale di *Fughe*» in un'imprecisata «connotazione evocativa, che ne rivela la derivazione simbolista fondamentale» (ivi, p. 32); attribuzione che, considerando il sistema di pensiero elaborato da Di Marco e la poetica entro cui *Fughe* si iscrive, non appare a nostro avviso condivisibile. Ancor più ingiustificato, infine, appare l'assunto secondo cui «in *Fughe* i referenti (i contesti) giocano un ruolo del tutto pretestuoso e sono utilizzati soltanto per porre l'attenzione sulla logica dell'evocazione e quindi della finzione» (ivi, p. 33).

Ma qual è la posizione di Giuseppe? Ne abbiamo parlato: egli sostiene la pratica subordinata alla ratifica: tale è la parte a lui assegnata nel nuovo Ordine che naturalmente per ora è soltanto un progetto di schema antropologico¹³.

Elementi integranti dell'allegoria politica del romanzo, i personaggi descritti da Di Marco sono poco più che delle «figure eventuali»¹⁴, come osserva acutamente Sanguineti, delle maschere necessarie allo sviluppo di quella 'vicenda minima' da cui si dipanano l'opera narrativa e la sua rete di significati ulteriori. Il processo di allegorizzazione investe e modella, parimenti, anche i luoghi entro cui si svolge la storia fittizia, dall'ex locanda malfamata «preborghese», «italianissima parentesi di sottosviluppo», al grattacielo incompiuto, quel «Principe di Manhattan» emblema di un'imperfetta «ascesa verso una civiltà moderna sia pure *neocapital*», fino al «Bosco di tutte le Fiamme che brucia tutti i rimuginamenti senza esito, nonché un passato di borghese squallore»¹⁵. Coinvolta nel movimento vorticoso e nell'instabilità di forme e di relazioni che contraddistinguono il piano finzionale del romanzo, la «locanda-grattacielo-labirinto» cambia continuamente il proprio statuto, accostando e fondendo insieme tratti appartenenti a realtà tra loro diverse, ma sempre avvertite come una «prigione» da cui è necessario e al contempo sempre più difficile fuggire¹⁶. Gli scenari rappresentati, pertanto, non costituiscono uno sfondo meramente neutrale alle azioni e avventure dei personaggi, ma partecipano direttamente allo sviluppo dell'allegoria politica generale.

Se, fin da questi primi rilievi, appare già evidente come la «fuga» rappresenti «la metafora portante del romanzo»¹⁷, occorre tuttavia volgersi a considerare con pari attenzione l'architettura dell'opera e il particolare andamento interno della sua prosa. Oltre che come «racconto di fughe», per riprendere un'efficace formula utilizzata da Lucio Vetri, il testo di

¹³ R. Di Marco, *Fughe*, cit., p. 36.

¹⁴ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 87: «Immaginiamo, tanto per fingere un esempio, che succeda una cosa di questo genere: c'è una locanda, anzi una locanda-grattacielo (le due cose in una, e si può supporre, altre ancora), d'un genere un po' picaresco e un po' moresco, per quel che ne so, da cui sono fuggite in barca due figure eventuali, che chiameremo, con il nostro autore, la Giustina e Masin. E avremo, ma sul serio, una pagina di *Fughe* di Roberto Di Marco».

¹⁵ G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 30.

¹⁶ Cfr. R. Di Marco, *Fughe*, cit., p. 54: «Come si sa, tutti concordavano sulla fuga con ogni mezzo; ma il punto era questo: da che luogo fuggire? ed è il luogo che parla, ma a noi non compete entrare nel merito» (corsivo dell'autore); si rilegga, inoltre, anche la p. 56 del romanzo: «il terzo punto debole è non riuscire a tenere il passo dei tempi. Il grattacielo, dunque, che è una prigione speciale. Giuseppe si sollevò sui gomiti e urlò: "è orrendo, è orrendo il Principe di Manhattan!"».

¹⁷ S. Ferlita, *Sperimentalismo e avanguardia*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 182.

Roberto Di Marco si pone, infatti, anche come «fuga dal racconto»¹⁸, rispondendo a un'oltranza sperimentalistica che spinge l'autore a sfidare le forme della tradizione letteraria, per dar vita a «un narrare scombinato»¹⁹, a una scrittura scompaginata e deflagrata. Su tale aspetto verte, non a caso, l'acuta analisi di Sanguineti sul *Trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in cui Di Marco viene convocato «come rappresentante emblematico proprio di una volontà di fuga e di costante elusione del romanzesco»²⁰. Un simile intento, che ubbidisce alla medesima spinta centrifuga individuata come motore dell'azione stessa del romanzo, viene realizzato attraverso l'adozione di un'originale modalità di narrazione, la quale sembra negare e contraddire i propri principi nel mentre del suo farsi. Il tessuto dell'opera appare, pertanto, «abitato da una sorta di istanza interna contestatrice, che smonta pezzo a pezzo ogni frammento diegetico mano a mano che si erige»²¹. Il piano narrativo è sottoposto, in tal modo, a un costante lavoro di decostruzione; infrangendo i canoni formali del romanzo tradizionale, il testo di Roberto Di Marco «demistifica l'illusione della leggibilità integrale» ed elegge «il procedimento della fuga»²² come proprio modello strutturale, su cui articolare tanto il livello del microtesto quanto quello del macrotesto. Si consideri ad esempio, come 'campione' testuale su cui osservare più da vicino le caratteristiche della prosa anti-narrativa di *Fughe*, il brano che segue:

Parimenti si insinua la fede contro la Giustina, un giorno di settembre, la rividi appunto una di quelle sere e ci salutammo disperatamente; però non c'è cordialità e calore umano, ma beninteso tutte queste non sono che supposizioni fortemente modellate dai ghiacci e dalle tempeste. Ma altri uomini sono dietro le quinte, come vedremo, che escono per fare un esempio. L'incidente dell'altra notte, comunque, riapre un capitolo che sembrava chiuso, ma mi pare più urgente, Eduardo, sì²³.

¹⁸ L. Vetri, *Letteratura e caos. Poetiche della "neo-avanguardia" italiana degli anni Sessanta*, cit., p. 238: «Può dirsi che Di Marco narra un racconto di fughe nei modi di una calcolata *fuga dal racconto*: non tesse una trama continua e ordinata, non costruisce una storia unitaria e circostanziata; la narrazione procede per spasmi, è frastagliata e dispersa: personaggi, situazioni, luoghi, fatti hanno una identità labile ed equivoca».

¹⁹ N. Cavalera, *Roberto Di Marco: l'avanguardia intransigente*, «Quaderni di arenaria. Monografici e collettivi di letteratura moderna e contemporanea», Nuova serie, vol. IX, Palermo, Bagheria, 2016, p. 28.

²⁰ L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 144.

²¹ *Ibidem*.

²² G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 32. Celati rileva come il tema «dell'illeggibilità del romanzo» sia condiviso dalla letteratura d'avanguardia; lo stesso procedimento strutturale della «fuga», prosegue il critico, rappresenta quasi una «tecnica socializzata»: «il controdiscorso, o discorso contro- sul discorso dei referenti, sfocia più o meno inevitabilmente nel contrappunto, e quindi la struttura della fuga mi pare un po' un argomento tecnico comune dei romanzi moderni; merito di Di Marco aver scelto questo titolo» (ivi, p. 33).

²³ R. Di Marco, *Fughe*, cit., p. 33.

Da questo breve passaggio traspaiono, infatti, alcuni tratti fondamentali della scrittura di Roberto Di Marco, il cui andamento risulta intimamente contraddittorio, quasi reversibile, sospeso tra anticipazioni in avanti e digressioni verso episodi precedenti, solo in apparenza conclusi. Nel suo periodare franto e discontinuo, la prosa di *Fughe* «esibisce un procedere responsoriale», come osserva acutamente Sanguineti, «proprio, etimologicamente parlando, a domanda e risposta»: «il libro, insomma, non soltanto si pronuncia, ma continuamente si interroga»²⁴, interrompendo ripetutamente la propria stessa dizione e spezzando i nessi sintattici tra un sintagma e l'altro. Un simile testo, quasi «un libro automa», che «si pronuncia» e «si fa il verso da solo»²⁵, non può che «rendersi problematico a ogni passo», come si evince dall'estratto sopra riportato, in cui la voce narrante e le stesse correlazioni tra le parti del discorso sono sottoposte a «un perenne rompersi e pluralizzarsi»²⁶:

Così, il libro che parla è, insieme, un libro che si ascolta parlare: e ciò avviene non semplicemente al modo che abbiamo segnalato (mi domando e subito mi rispondo), ma in maniera infinitamente più radicale: devo prendere di fronte al linguaggio, per creare questo libro automa, una distanza che non permetta al libro di coincidere con alcuna voce precisa, e dunque una distanza tale che gli conceda, al libro, di sovrastare e sostenere tutto quello che gli accadrà di portarsi addosso, aprendosi infine a tutti i venti, e che soffino come e quanto vogliono²⁷.

Simili considerazioni sono formulate da Sanguineti a partire da un più esteso campione testuale di *Fughe*, tratto dal secondo capitolo del romanzo²⁸, in cui è tuttavia possibile ravvisare le medesime peculiarità sintattiche e narrative sin qui evidenziate. In particolare, il critico sottolinea come l'andamento responsoriale della prosa di Roberto Di Marco «non permetta al libro di coincidere con alcuna voce precisa»: è, piuttosto, «il libro stesso che si pronuncia da solo, se possibile, erigendosi a luogo geometrico di tutti i pensieri pensati dai personaggi che pensano, e anche da quelli che non pensano, e anche da quelli che personaggi

²⁴ E. Sanguineti, cit., *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 85.

²⁵ Ivi, p. 86: «ecco spuntare uno strano sorriso in cui inciampiamo ad ogni passo: non c'è da sbigottirsi: è il libro che si fa il verso da solo».

²⁶ Ivi, p. 85.

²⁷ Ivi, pp. 85-86.

²⁸ Si tratta, nello specifico, delle pagine 55-56 del testo pubblicato originariamente sulla rivista «Marcatré», 4-5, marzo-aprile 1964, corrispondenti alle pagine 100-104 dell'edizione in volume del 1966 per Feltrinelli.

non sono»²⁹. Respingendo le convenzioni del romanzo “ben fatto”, in cui la voce del narratore «onnipotente e onnisciente», «inquietante nume nascosto dietro la propria creazione»³⁰, assiste imperturbabile al dipanarsi degli eventi, Di Marco rappresenta all'interno del proprio tessuto narrativo «un amalgama di “voci” che parlano tutte assieme»³¹, sovrapponendosi e passando in maniera quasi impercettibile da una persona verbale all'altra, dal singolare al plurale, dal piano intradiegetico a quello extradiegetico. Lo scrittore palermitano lavora dunque in senso decostruttivo su quell'«assetto sintattico» che nella narrativa tradizionale «si utilizza per delimitare i confini tra le diverse “voci” dell'opera»; sopprimendo tali distinzioni, la sua prosa crea un effetto di «indeterminazione permanente», generando un'ambiguità costitutiva della parola testuale. Il lettore, di fatto, non possiede alcuno strumento obiettivo per attribuire con sufficiente certezza le singole affermazioni a una chiara e specifica istanza narrativa; si consideri, come ulteriore esempio, il brano seguente, in cui la focalizzazione oscilla problematicamente da un livello interno alle vicende dei personaggi a un'ottica a essi esterna:

Tutto questo sembra verosimile nonostante l'emozione che li ha presi, ma resta da spiegare come mai Masin abbia potuto simulare il guasto, ma lui non seppe mai cosa combinarono e si è alzato silenziosamente. Masin è un uomo tranquillo dall'aria modesta, perché esigeva molto anche da se stesso. D'altra parte moralmente nessuno gli aveva mai mosso rilievi di sorta, fortunatamente nessuno di noi si deve preoccupare. Ciò detto bisogna aggiungere che la Giustina era una povera disgraziata e non è più un nonsenso a modo loro una volta sottratta al genere locanda malfamata e polverosa che si è compiuto un passo in avanti per lo più verso paesaggi che non sono di mia competenza dati i colori foschi gestiti dal caso³².

²⁹ Ivi, p. 85.

³⁰ Ivi, p. 84: «Per Di Marco, in *Fughe*, la voce che racconta ha da essere, almeno a prima vista, quella che si sta ad ascoltare in ogni romanzo così detto “ben fatto” [...], quella specie di voce fuori campo, che è la pura e semplice voce trascendente del vero, onnipotente e onnisciente, inquietante nume nascosto dietro la propria creazione, che se ne sta tranquillo, mentre tutto accade [...]. Ho detto, all'apparenza. Perché la convenzione del narratore che sa tutto [...] è per un romanzo che si rispetti, oggi, la prima cosa da gettarsi dalla finestra». Si veda anche G. Gramigna, *In un romanzo benfatto c'è sempre una voce che parla fuoricampo*, «La Fiera letteraria», 26/05/1966.

³¹ G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 32.

³² R. Di Marco, *Fughe*, cit., p. 101.

Il risultato ottenuto, pertanto, è «quello di una impossibile localizzazione dei singoli segmenti» e di un'«imprecisabile» assegnazione «delle categorie di azione e qualità»³³. Parallelamente, si assiste a un andamento sintattico che procede e «si fa forza» appoggiandosi continuamente su «incisi e zeppe»³⁴; la pagina di Roberto Di Marco, come risulta evidente dai frammenti testuali sopra riportati, è infatti costellata di «tutte le cautele oratorie che si possono pescare in un buon manuale di retorica»³⁵, avanzando faticosamente tra formule ed espressioni 'pre-frabbrate' («come vedremo», «beninteso tutte queste non sono che supposizioni», «resta da spiegare», «d'altra parte», «ciò detto bisogna aggiungere», «non sono di mia competenza») attinenti al linguaggio del narratore, qui interiorizzato nello stratificato tessuto verbale del romanzo. «Trasferito al libro quello che una volta apparteneva all'autore», dunque, si otterrà «in definitiva *un libro che porta un critico in sé stesso*»³⁶, chiosa significativamente Sanguineti, mettendo in luce quella componente critica interna all'opera letteraria che, nella produzione di Roberto Di Marco così come in quella di numerosi altri narratori 'di ricerca', assume un peso e un'importanza sempre maggiori. La peculiare natura di un testo che, mentre procede, continuamente s'interroga su sé stesso, mettendo in discussione le scelte dei personaggi e il senso degli eventi appena descritti, è d'altra parte testimoniata dalla sorprendente frequenza di proposizioni interrogative che interrompono lo scorrere della narrazione:

La Giustina con una punta di perfidia tutta femminile s'è tirata su le maniche a brandelli per vedere quant'era bello il mare in tempesta (demagogia)? Ma perché ha agito solo entro certi limiti? avrebbe potuto agire? ma ormai ha già detto abbastanza, era nervosa ed inquieta ma col tono dimesso di chi non vuol drammatizzare. Che cosa era successo? è arrivato il progresso, potremmo sintetizzare, e si può procedere soltanto per via sperimentale. Che ci siano state obiezioni manifestando la sua soddisfazione? una rapida manovra si è conclusa felicemente ma anche l'intesa non dovrebbe risultare

³³ G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 32; la sintassi, prosegue il critico, «non è più determinata dall'ordine di successione delle "voci", ma da parallelismi interni e figure ritmiche di tipo assolutamente formale che segnano la cadenza della prosa di *Fughe*», per cui «avvertiamo sempre molto confusamente il passaggio da un discorso all'altro, mentre avvertiamo nettamente le figure sintattiche reiterative che si succedono».

³⁴ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 86.

³⁵ *Ibidem*; l'ampio e continuo ricorso a simili formule, osserva inoltre Sanguineti, serve all'autore per razionalizzare «perpetuamente» e «formalmente il nonsenso del suo 'pensiero di pensiero'».

³⁶ *Ibidem*. In merito al crescente peso assunto dal gradiente critico all'interno dell'opera narrativa, si rimanda inoltre alle pagine 82-85 di questo studio (all'interno del paragrafo *II. 2 Un discorso interno all'opera: la neoavanguardia italiana e il recupero dell'allegoria*).

difficile. Potrebbe bastare, queste ipotesi vanno comunque considerate con tutte le cautele del caso e dell'avvertenza al limite³⁷.

Il ricorso al modo condizionale e il generale andamento dubitativo del testo fanno sì che la vicenda, di fatto, «cessi di essere tale, per divenire interrogazione su una possibile vicenda o su possibili vicende»³⁸. Pur nell'obiettiva difficoltà di reperire un univoco e chiaro «stilema del testo», la critica ha dunque individuato «la sua forma sintattica ideale» nel «periodo ipotetico di secondo tipo»³⁹, spesso utilizzato negli *exempla ficta*, come ricorda Sanguineti, esemplificazioni fittizie adottate a sostegno di una determinata tesi. In una struttura narrativa «coniugata secondo i modi della possibilità», come quella di *Fughe*, lo stesso esito della vicenda «rimane, relativamente parlando, indifferente»: lo scrittore «si trova davanti alla parola fine come di fronte a una fra le tante costellazioni possibili del suo fare in prosa, e non c'è salto di livello», poiché «il suo discorso è [...] orizzontale e aperto» e «il margine ultimo dell'opera è un mero accidente», nient'altro se non «uno dei possibili di cui si dispone»⁴⁰. In una pagina del romanzo, d'altra parte, l'autore stesso inserisce una notazione in corsivo che contiene quasi un invito alla costruzione di «ipotesi»: «*si tratta di tanti particolari che di per sé non dicono nulla ma che potrebbero incasellarsi e dar forza ad una o più ipotesi*»⁴¹.

Dopo esserci accostati ad alcuni frammenti della sua scrittura e aver illustrato le principali peculiarità della sua prosa, si può allora convenire con il giudizio, condiviso da quanti si sono confrontati negli anni con la produzione creativa di Roberto Di Marco, secondo cui l'autore palermitano avrebbe saputo dar vita a «un narrare differente», a «un'espressività diversa e 'altra'»⁴². I suoi romanzi, o meglio 'romanzi-saggi', come spesso sono stati definiti, si distinguono nettamente dalle modalità romanzesche tradizionali, poiché in essi «la traccia narrativa viene a perdersi, a smarrirsi, fagocitata dalla marea di

³⁷ R. Di Marco, *Fughe*, p. 100.

³⁸ G. Celati, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, cit., p. 31.

³⁹ Il riferimento è specialmente agli interventi, già citati, di Gianni Celati ed Edoardo Sanguineti, nonché alla *Prefazione* con cui Alfredo Giuliani accompagna la pubblicazione dell'antologia *La scuola di Palermo*. Per mostrare come il dettato narrativo di Roberto Di Marco si coniughi secondo il modo della possibilità, Giuliani cita un passaggio testuale giovanile, tratto dal racconto *La relazione* e riportato anche da Sanguineti, in cui «l'ipotesi di secondo tipo si legge ancora tutta in filigrana»: «Con forza un vento scuote il fogliame – con troppa forza – con forza media – con eccessiva forza – con debole forza: ora, togliamo di mezzo il fogliame: un vento scuote con nessuna forza, oppure, un vento con troppa forza non scuote nulla» (cfr. E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 86).

⁴⁰ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, cit., p. 89.

⁴¹ R. Di Marco, *Fughe*, cit., p. 150.

⁴² N. Cavalera, *Roberto Di Marco: l'avanguardia intransigente*, cit., p. 28.

commenti»⁴³ che si frappongono tra un passaggio testuale e l'altro. È proprio in questa caratteristica e inusuale modalità del 'testo+commento', che risiede, a nostro avviso, l'aspetto più interessante di *Fughe* e il suo più deciso allontanamento dalle convenzioni letterarie. Intrecciando il «testo» vero e proprio, e dunque il piano finzionale, «con un iperbolico commento» che arriva a inglobare quasi totalmente l'esile tracciato narrativo di partenza, Di Marco riesce a edificare, sulla base di un «racconto minimo», un complesso e cifrato organismo letterario:

Vi è una vicenda, molto elementare, spesso costituita dai rapporti scombinati di qualche coppia di personaggi. Questo "racconto minimo" è accompagnato dalle riflessioni del narratore con una insistenza devastante per il comodo decorso narrativo. Il racconto si perde per strada, il commento lo vampirizza⁴⁴.

Con la messa in secondo piano della dimensione propriamente 'narrativa' del racconto e «l'abbandono di un realismo immediato», Di Marco produce, nelle sue opere, «una testualità conoscitiva, allegorica e autostraniante»⁴⁵, in cui si avverte in maniera tangibile la presenza dell'elemento speculativo e ideologico, secondo quell'intersecarsi di 'teoria' e 'prassi' sottolineato in principio di quest'analisi. «Un raccontare», dunque, «che non è mai scisso dal pensare, e che vuole proiettarsi verso un agire radicalmente non conformista»⁴⁶. La letteratura, d'altra parte, ha sempre rappresentato per Di Marco uno spazio in cui esercitare una forma di dissenso, un luogo di conflittualità dove portare avanti un'instancabile battaglia contro le contraddizioni economiche e politiche del sistema dominante. Tale concezione, che rappresenta il sostrato ideologico e la base stessa entro cui s'inscrivono le opere narrative dell'autore palermitano, viene esplicitamente formulata nel saggio *Determinazione e*

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ F. Muzzioli, *La strada solitaria e controcorrente di Roberto Di Marco*, «Le reti di Dedalus», gennaio 2014 (http://www.retidedalus.it/Archivi/2014/gennaio/PRIMO_PIANO/6_addii.htm, consultato l'ultima volta il 10/12/2020). Su questa medesima modalità sono costruiti numerosi altri testi dell'autore, tra cui soprattutto il successivo *Telemachia* (1968) e *Corrida e commentario* (1974).

⁴⁵ F. Muzzioli, *Roberto Di Marco*, in *Critica integrale*, disponibile all'url <https://francescomuzzioli.com/roberto-di-marco/>. In una simile scrittura, commenta sempre Muzzioli, «l'azione e i personaggi vengono frammentati per essere esaminati nel loro farsi, in un certo senso, "tenuti in sospenso" sotto uno sguardo speculativo e ironico» (*ibidem*).

⁴⁶ *Ibidem*. Sulla profondità del legame fra «teoria» e «pratica» si sofferma anche N. Cavalera, ricordando come Di Marco, per via del suo «atteggiamento intransigente», avesse preso le distanze anche dagli avanguardisti di «Quindici»: «Un legame così stretto il suo tra teoria e pratica, da farne il protagonista di un'avanguardia riservata, ma estrema, nel suo atteggiamento intransigente contro la stessa avanguardia più sponsorizzata negli anni Sessanta e nei successivi convegni autocelebrantesi».

indeterminazione. Ipotesi per una letteratura di contestazione, pubblicato a puntate sulla rivista «Marcatré» negli anni compresi tra il 1964 e il 1966. In quest'importante contributo (purtroppo mai raccolto integralmente in volume, e per questo spesso tralasciato dalla critica), Di Marco porta avanti, con convinzione e tenacia, l'idea che la letteratura possa diventare concretamente «prassi, azione trasformatrice e sovvertitrice»⁴⁷, assumendo su di sé un mandato sociale rivoluzionario.

La composizione stessa di *Fughe*, come abbiamo potuto osservare nel corso di queste pagine, si basa su una costitutiva ed endemica «interferenza del materiale immaginario con il commento teorico-politico»⁴⁸. Le riflessioni e i continui 'contrappunti' della voce narrante, infatti, riconducono costantemente il racconto al suo substrato ideologico; politicizzandosi, il commento rimanda con impellenza alle problematiche reali della situazione storico-economica contingente, a quel 'fuori' che si rivela essere il vero 'centro' costitutivo del romanzo. Per comprendere a pieno il valore dell'operazione artistica tentata da Di Marco attraverso i suoi esperimenti narrativi, continuamente tendenti «all'altro da sé», è a questo punto necessario far riferimento alla teoria del «decentramento permanente», delineata dall'autore sulle pagine del «*Che fare?*», rivista della sinistra d'avanguardia da lui fondata insieme a Francesco Leonetti e Arnaldo Pomodoro⁴⁹. Nel quarto numero di questo «bollettino di critica e azione d'avanguardia», Leonetti e Di Marco pubblicano due saggi paralleli, intitolati rispettivamente *Il processo estetico rovesciato* e *Verso l'estensione della rivoluzione culturale nel campo nella comunicazione borghese formalizzata*, volti a illustrare, appunto, la nozione di «decentramento dell'opera»⁵⁰. L'idea, proposta attraverso uno stile asciutto e un lessico militante, è quella di un testo letterario che non esaurisca il proprio

⁴⁷ C. De Michelis, *Il romanzo come azione: Telemachia di Roberto Di Marco*, «Prisma», giugno-luglio 1968, p. 26; tale «ambizione», prosegue De Michelis, è d'altra parte «apertamente confessata» dallo stesso Di Marco, che così si pronuncia nel saggio sopra citato: «si segna un rimarchevole incremento nelle possibilità future che l'azione letteraria si faccia storico-pratica con maggiore incidenza sul presente, che è sempre stata la massima aspirazione dei poeti».

⁴⁸ F. Muzzioli, *Internazionalismo e dissenso nel Gruppo 63*, «Between», X, n. 19, 2020, p. 303.

⁴⁹ Rivista politica fondata nel maggio 1967, il «*Che fare?*» di Francesco Leonetti e Roberto Di Marco svolgerà la sua attività nel pieno delle agitazioni giovanili e studentesche. «Il tono della rivista», come ricorda Muzzioli, «è quello di intellettuali che riprendono in mano in prima persona i temi direttamente politico-economici, e la letteratura quindi può comparire soltanto nel quadro di queste riflessioni neomarxiste [...] spinte dall'incalzare dei movimenti» (F. Muzzioli, *Un colpo di pistola nel concerto*, Roma, Odradek, 2016, p. 120). A partire dal 1972, Di Marco sarà redattore della seconda serie della rivista, che prese il nome di *Rivista marxista-leninista*.

⁵⁰ Per una trattazione più ampia di questi aspetti, si rimanda nuovamente a F. Muzzioli, *Un colpo di pistola nel concerto*, cit.

significato in sé stesso, ma che trovi senso e compiutezza nel rimando alla sfera sociale e politica, nel legame dialettico con l'ambito extra-letterario. Si veda, al riguardo, la definizione programmatica fornita da Di Marco, il quale chiarisce, con andamento quasi schematico, la polarità del «dentro» e del «fuori» dell'opera artistica:

L'opera improntata all'azione letteraria e artistica di 'decentramento permanente' sarà dunque un contesto di scrittura-formalizzazione *agito* e *situato* in maniera tale che il suo vero 'centro' e il suo reale 'compimento' avranno sede e senso e compiuta significazione nel 'fuori' dell'opera, cioè non 'dentro' e nella opera 'in sé' in quanto involucro e modello di formalizzazione e simbolizzazione/significazione «autonoma», ma entro alla pratica sociale rivoluzionaria della negazione determinata storico sociale. [...] E il 'fuori' dell'opera non potrà allora che essere la pratica sociale rivoluzionaria della negazione determinata. L'opera diventerà così un *continuum* permanente-dialettico e contraddittorio di identico e diverso, e in questo senso parliamo di 'fuori' dell'opera (e di opera 'fuori') in quanto dimensionalità dialettico-contraddittoria dell'opera stessa⁵¹.

Appare opportuno, inoltre, riportare brevemente anche la formulazione di Francesco Leonetti, che in alcuni punti mostra una significativa affinità con determinati aspetti rilevati nel corso della lettura di *Fughe*:

L'unica «avanguardia» letteraria-artistica che è plausibile oggi, accanto alla vera avanguardia politica antagonista, è dunque l'investigazione di un decentramento che possa costituire nell'opera la coscienza negativa della funzionalizzazione borghese del processo estetico: si deve cioè, restando nell'occhio del tifone dell'ideologia, tentare di riflettere la prassi: o, meglio, *tentare di «rovesciare» l'ideologia come realtà immaginaria, producendo una frantumante ripetizione «nel reale» della ripetizione ideologica - specchiante ed evasiva - del reale*⁵².

Il principio rilanciato in questi due importanti saggi prevede, dunque, che il testo possa «essere abitato tenendo presente che il suo centro è all'esterno»: il nucleo del suo messaggio, pertanto, non risiede «in qualche supposto valore estetico» interno ai canoni artistici, bensì

⁵¹ R. Di Marco, *Tesi sul decentramento dell'opera*, «Che fare?», n. 4, 1968-1969, p. 146.

⁵² Ivi, p. 135; il corsivo è mio.

«nella complessità, anche contraddittoria, del livello politico-sociale»⁵³. Per Di Marco, intellettuale a tutto tondo di chiara impronta materialistica, schierato nelle file della nuova sinistra e rigorosamente non-allineato con la logica dell'industria culturale, l'opera artistica si nutre, dunque, di una fondamentale tensione tra la 'sfera letteraria' e la 'sfera extra-letteraria'.

Una simile concezione dello statuto e delle prerogative della letteratura, come si è mostrato in queste pagine, è alla base del romanzo del '66, motivando e chiarendo il particolare andamento della sua prosa e la sua atipica veste formale, a metà strada tra il saggio di natura politica e il romanzo. Non sarebbe possibile, infatti, cogliere e apprezzare debitamente il significato di *Fughe* senza considerare il portato extra-sistemico dell'opera, quel rimando allotrio costantemente iscritto nel racconto fittizio delle vicende dei personaggi.

La pagina di Roberto Di Marco, *agita* come luogo di dissenso e contestazione, rimanda costantemente all'«altro da sé», con un impulso che la porta a superare i confini endoletterari, per spingersi *oltre* il segno verbale. L'autore palermitano dà prova, dunque, di una letteratura che tende a «uscire fuori di sé con i propri strumenti»⁵⁴, attraverso un movimento che si carica di una forte valenza eversiva. È proprio in questa «tensione ad andar “oltre la letteratura”»⁵⁵, in ultima analisi, che possiamo individuare il principio fondamentale della produzione, saggistica e creativa, di Roberto Di Marco; una pulsione che trova, nel movimento costitutivo dell'allegoria, nel suo 'dire altro', il proprio naturale linguaggio. La sua scrittura ci appare quindi, al termine di quest'analisi, chiaramente allegorica e 'figurale'. Lo stesso Di Marco, d'altronde, ricorrerà più volte, nei suoi scritti teorici, al termine 'figura', riconoscendo un legame tra la propria poetica e il metodo formulato da Erich Auerbach. Legame quanto mai appropriato, se si considera che il procedimento figurale consiste nel

⁵³ F. Muzzioli, *La strada solitaria e controcorrente di Roberto Di Marco*, cit.

⁵⁴ A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, cit., p. 23. Di Marco, infatti, «teorizza la possibilità di utilizzare l'esistente (le macerie) in letteratura per uscire fuori dalla letteratura: dunque *utilizzare* lo strumento letterario in una battaglia contro l'istituzione (o Azienda) che si ostina a voler far sopravvivere qualcosa di defunto. Ma questa battaglia è praticabile solo fuori dell'Azienda e dunque in un mercato alternativo» (ivi, p. 32). Per comprendere una simile presa di posizione è necessario ricordare, se pur brevemente, la preliminare distinzione compiuta da Di Marco tra la «letteratura», intesa come 'istituzione' sociale e ormai ridotta a mera «Azienda», e la «scrittura espressiva», identificabile invece con una pulsione antropologica di base alla comunicazione e al racconto. Per un approfondimento di questi aspetti, che Di Marco svilupperà soprattutto a partire dagli anni Ottanta, si rimanda a A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, pp. 29-37, e a F. Muzzioli, *Un colpo di pistola nel concerto*, cit.

⁵⁵ R. Di Marco, *Il nuovo modo di far letteratura*, in *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, a cura di F. Bettini e F. Muzzioli, cit., p. 66.

creare un collegamento tra «il proprio terreno», ossia tra il piano letterale, e «l'altro da sé»; «la definizione auerbachiana», pertanto, «può per Di Marco descrivere perfettamente l'essenza propria dell'allegorismo avanguardistico: l'allegoria rimanda all'altro da sé, all'altro dalla letteratura»⁵⁶. Attraverso la composizione di un testo come *Fughe*, che presuppone un'incessante tensione ad andare «al di là del segno» linguistico, Di Marco fa del rapporto col contesto socio-politico il centro effettivo della propria scrittura, riportandoci, così, «dritti al cuore del problema figurale e allegorico, così come definito nei termini aurebachiani»⁵⁷. Il valore allegorico della letteratura e il «decentramento» dell'opera artistica continueranno a costituire un punto fermo nell'intera parabola saggistica e narrativa dell'autore palermitano, instancabile assertore della funzione sociale dell'immaginazione. Sulla presenza fondamentale di «figura e allegoria nella scrittura espressiva», egli tornerà infatti a insistere, con particolare lucidità critica, nella *Nota aggiuntiva* sullo *Stato di cose coevo*, inserita nel volume sulla *Terza ondata*; in queste importanti riflessioni (già parzialmente citate all'interno di questo lavoro), Di Marco ribadisce come l'esercizio dell'«allegoresi» debba declinarsi, necessariamente, come «allegoresi materialistica, attenta alla situazione reale del mondo attuale»⁵⁸. Il concetto di «figuralità», afferma in conclusione Di Marco, deve applicarsi in primo luogo all'«*intentio* espressiva di ogni singolo autore», alla complessità dell'operazione testuale, in cui la ricerca e la sperimentazione sulle forme letterarie sono «insieme significative in sé e “sintomo” di “altro” (critica dell'esistente, ribellione contro l'esistente, rifiuto dell'esistente)»⁵⁹. Queste lucide considerazioni formulate dall'intellettuale e scrittore palermitano rappresentano, a ben vedere, un'importante chiave di lettura, particolarmente utile per comprendere il valore e le potenzialità delle molteplici 'allegorie in prosa' sin qui ripercorse.

⁵⁶ A. Petrella, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell'esperienza del Gruppo '93*, cit., p. 34.

⁵⁷ Ivi, p. 33.

⁵⁸ R. Di Marco, *Lo stato delle cose*, in *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, cit., p. 34.

⁵⁹ Ivi, p. 35.

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE *

* Si è ritenuto utile evidenziare, attraverso l'uso del carattere in grassetto, le opere narrative selezionate come 'casi di studio' e oggetto delle singole analisi testuali proposte nel lavoro di tesi.

A. ARBASINO, *Fratelli d'Italia* [1963], Milano, Feltrinelli, 1967.

A. ARBASINO, *L'Anonimo Lombardo* [1959], Milano, Adelphi, 1996.

N. BALESTRINI, *Tristano* [1966], Roma, DeriveApprodi, 2007.

I. CALVINO, *Il visconte dimezzato* [1952], Milano, Mondadori, 2002.

I. CALVINO, *Il barone rampante* [1957], Milano, Mondadori, 2002.

I. CALVINO, *Il cavaliere inesistente* [1959], Milano, Mondadori, 2002.

I. CALVINO, *Le città invisibili* [1972], Milano, Mondadori, 2002.

R. DI MARCO, *Fughe*, Feltrinelli, Milano 1966.

R. DI MARCO, *Telemachia*, Einaudi, Torino 1968.

E. FILIPPINI, *Settembre* [1961], in Id., *L'ultimo viaggio*, Milano, Feltrinelli, 1991.

L. MALERBA, *Il serpente* [1966], Torino, Utet, 2006.

L. MALERBA, *Salto mortale* [1968], Milano, Mondadori, 2018.

G. MANGANELLI, *Hilarotragoedia* [1964], Milano, Adelphi, 2003.

G. MANGANELLI, *La letteratura come menzogna* [1967], Milano, Adelphi, 2004.

G. MANGANELLI, *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969.

G. MANGANELLI, *Agli dèi ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972.

G. MANGANELLI, *Centuria* [1979], Milano, Adelphi, 2016.

G. MANGANELLI, *Discorso dell'ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982.

G. MANGANELLI, *Encomio del tiranno. Scritto all'unico scopo di fare soldi*, Milano, Adelphi, 1990.

G. MORSELLI, *La felicità non è un lusso*, a cura di Valentina Fortichiari, Milano, Adelphi, 1994.

G. MORSELLI, *Dissipatio H.G.* [1977], Milano, Adelphi, 2012.

G. MORSELLI, *Contro-passato prossimo* [1975], Milano, Adelphi, 2008.

G. MORSELLI, *Realismo e fantasia*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2009.

G. MORSELLI, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988.

A. PORTA, *Partita* [1967], Milano, Garzanti, 1978.

E. SANGUINETI, *Capriccio italiano*, Torino, Einaudi, 1963.

E. SANGUINETI, *Il Giuoco dell'oca*, Torino, Einaudi, 1967.

E. SANGUINETI, *L'orologio astronomico*, Illkirch, Verger éditeur, 2002.

M. SAPORTA, *Composizione n. 1* [1961], trad. it. di E. Capriolo, Milano, Lerici, 1962.

J. SARAMAGO, *Cecità* [1995], trad. it. di R. Desti, Milano, Feltrinelli, 2013.

A. SPATOLA, *L'oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964.

P. VOLPONI, *Il pianeta irritabile* [1978], in Id., *Romanzi e prose*, vol. II, a cura di Emanuele Zinato, Torino, Einaudi, 2002.

BIBLIOGRAFIA DELLA CRITICA

T. W. ADORNO, *Teoria estetica* [1970], a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi, 1975.

T. W. ADORNO, *Note per la letteratura 1961-1968*, Torino, Einaudi, 1979.

E. AJELLO, *L'orologio astronomico: un romanzo 'mal fatto'*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Genova, 12-14 maggio 2011*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2012.

- G.C. ALESSIO, *L'allegoria nei trattati di grammatica e di retorica*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987.
- A. ALFIERI, *Necessità e fallimento della forma: saggio su Adorno e l'arte contemporanea*, Milano, Mimesis, 2015.
- L. ANCESCHI, *Prefazione a Linea Lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi*, Varese, Magenta, 1952.
- L. ANCESCHI, *Orizzonte della poesia*, «il verri», 1, 1962.
- L. ANCESCHI, *Idea di situazione e poesia*, «il verri», 10, 1963.
- L. ANCESCHI, *Di un'antologia impaziente*, «il verri», 33-34, 1970.
- L. ANCESCHI, *Fenomenologia della critica*, Bologna, Patron, 1974.
- L. ANCESCHI, *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Firenze, Alinea, 1988.
- A. ARBASINO, *Certi romanzi* [1964], Torino, Einaudi, 1977.
- M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- E. BALDISE, *Invito alla lettura di Paolo Volponi*, Milano, Mursia, 1982.
- N. BALESTRINI (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966.
- N. BALESTRINI, A. GIULIANI (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*, Torino, Testo & Immagine, 2002.
- G. BARATTA, *Struttura e tecnica nell'opera di R. Di Marco*, «Il portico», 14, 1969.
- R. BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- R. BARILLI, *Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani, 1981.
- R. BARILLI, *L'azione e l'estasi*, Torino, Testo & Immagine, 1999.
- R. BARILLI, A. GUGLIELMI, *Gruppo 63. Critica e teoria*, Torino, Testo & Immagine, 2003.
- C. BAUDELAIRE, *I paradisi artificiali* [1851], Milano, Mondadori, 2014.
- W. BENJAMIN, *Opere complete IX. I «passages» di Parigi*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2000.
- W. BENJAMIN, *Opere complete II. Scritti 1923-1927*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2001.
- W. BENJAMIN, *Opere complete IV. Scritti 1930-1931*, a cura di E. Ganni e H. Riediger, Torino, Einaudi, 2002.

Bibliografia

- W. BENJAMIN, *Opere complete V. Scritti 1932-1933*, a cura di E. Ganni e H. Riediger, Torino, Einaudi, 2003.
- W. BENJAMIN, *Opere complete VI. Scritti 1934-1937*, a cura di E. Ganni e H. Riediger, Torino, Einaudi, 2004.
- W. BENJAMIN, *Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, a cura di E. Ganni e H. Riediger, Torino, Einaudi, 2006.
- F. BETTINI, *Avanguardia e materialismo. Saggi di teoria e critica letteraria*, Roma, Robin, 2014.
- F. BETTINI, F. MUZZIOLI (a cura di), *Gruppo '93: la recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Lecce, Manni Editori, 1990.
- F. BETTINI, R. DI MARCO (a cura di), *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, ES/Synergon, 1993.
- E. BOLLA, *Invito alla lettura di Arbasino*, Milano, Mursia, 1979.
- M. BORELLI, *Grammatica e politica della rovina in Giorgio Manganelli*, Roma, Aracne, 2009.
- M. BORELLI, *Prose dal dissesto. Antromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Modena, Mucchi, 2013.
- J.L. BORGES, *Dalle allegorie ai romanzi*, in *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1973.
- G. BOTTIROLI, *La ragione flessibile*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- E. BUCCI, *Frammenti di una "forma" irrisolta: Petrolio tra allegoria e narrazione*, «Fermenti», XLVII, 247, 2017.
- E. BUCCI, *L'alternativa animale: frammenti allegorici di favola esopica nel Pianeta irritabile*, «Fermenti», XLIX, 248, 2019.
- P. BÜRGER, «L'eroismo della vita moderna». *L'allegoria in Baudelaire*, «Allegoria», XLIII, 43, 2003.
- P. BÜRGER, *Teoria dell'avanguardia* [1974], Torino, Bollati Boringhieri, 1990.
- M. BUTOR, *Répertoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, trad. it. *Repertorio. Studi e conferenze 1948-1959*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- F. CAMON, *Il mestiere di scrivere*, Milano, Garzanti, 1973.
- R. CAMPI, *Favole per dialettici. Allegoria e modernità*, Milano, Mimesis, 2005.
- R. CAMPI, *Invenzione e oblio*, Milano, Medusa, 2005.

R. CAMPI, D. MESSINA, M. TOLOMELLI, *Mimesis, origine, allegoria*, Firenze, Alinea Editrice, 2002.

R. CAPOZZI, M. CIAVOLELLA, *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-1990)*, Ravenna, Longo, 1993.

G. CAPRETTINI, *Strutture dei testi e modelli della cultura: su allegoria e simbolo*, Torino, Giappichelli, 1997.

M. CARLINO, *Pietrobono e la struttura poetante nella "Commedia" di Dante: qualche considerazione*, in *Dal centro al cerchio. Un viaggio controcorrente nell'universo della Commedia*, Convegno presso Alatri, 27 febbraio 2020.

M. CARLINO, *Racconto di parte della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Lithos, 2010.

G. CARRARA, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018.

A. CASADEI, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000.

A. CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, il Mulino, 2007.

A. CASADEI, *Realismo e allegoria nella narrativa italiana contemporanea*, in *Finzione cronaca realtà*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011.

A. CASADEI, *La critica letteraria contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2015.

C. CASES, *Imparare dal nemico*, «alfabeta», IV, 38-39, 1982.

P. CATALDI, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italia scientifica, 1994.

M. CAVADINI, *La luce nera. Teoria e prassi nella scrittura di Giorgio Manganelli*, Milano, Bompiani, 1997.

N. CAVALERA, *Roberto Di Marco: l'avanguardia intransigente*, «Quaderni di arenaria. Monografici e collettivi di letteratura moderna e contemporanea», nuova serie, IX, Palermo, Bagheria, 2016.

G. CELATI, *Leggibilità, illeggibilità e fughe di Roberto Di Marco*, «Marcatrè», V, 1967.

G. CELATI, *Il racconto di superficie*, «il verri», V, 1, 1973.

R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

A. CHIRUMBOLO, *Tra coscienza e autocoscienza. Saggi sulla narrativa degli anni Sessanta. Volponi-Calvino-Sanguineti*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.

Bibliografia

- V. COLETTI, *Guido Morselli*, «Otto/Novecento», II, 5, 1978.
- M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- M. CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978.
- B. CROCE, *Sulla natura dell'allegoria*, in *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1948.
- G. CUOZZO, *L'angelo della Melancholia. Allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*, Milano-Udine, Mimesis, 2009.
- F. CURI, *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 1977.
- F. CURI, *Una poetica della contrainte. Sanguineti, l'avanguardia, l'Oulipo*, in Id., *Il critico stratega. Saggi di teoria e analisi letteraria*, Modena, Mucchi, 2006.
- F. CURI, *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Milano, Mimesis, 2013.
- F. CURI, *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, I Novissimi, Il Gruppo 63*, Milano, Mimesis, 2017.
- A.G. D'ORIA (a cura di), *Gruppo 93. Le tendenze attuali della poesia e della narrativa*, Lecce, Piero Manni, 1992.
- M. DE BENEDICTIS, *Manganelli e la finzione*, Roma, Lithos, 1998.
- P. DE MAN, *Cecità e visione: Cecità e visione: linguaggio letterario e critica contemporanea*, Napoli, Liguori, 1975.
- P. DE MAN, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997.
- G. DE MARCHIS, L. GRANDI, O. INNOCENTI (a cura di), *Andrea Camilleri, Manuel Vázquez Montalbán, José Saramago dialogano con Giulia Lanciani, Sergio Campailla, Piero Boitani, Arturo Mazza, Nino Borsellino*, Roma, La nuova Frontiera, 2005.
- G. DE MICHELE, *Tiri Mancini. Walter Benjamin e la critica italiana*, Milano, Mimesis, 2000.
- C. DE MICHELIS, *Il romanzo come azione: Telemachia di Roberto Di Marco*, «Prisma», giugno-luglio 1968.
- G. DEBORD, *La società dello spettacolo* [1967], trad. it. di P. Salvadori e F. Vasari, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2004.
- G. DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969.
- G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960.

- G. DELLI SANTI, *Allegoria dei modelli o allegoria anti-modelli?*, «Bollettario», VII, 19/20, 1996.
- F. DESIDERI, M. BALDI, *Benjamin*, Roma, Carocci, 2010.
- F. DESIDERI, *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, Editori riuniti, 1980.
- R. DI MARCO, *Determinazione e indeterminazione. Ipotesi per una letteratura di contestazione*, «Marcatré», 8-10, 1964; 14-15, 1965; 16-18, 1965; 23-25, 1966.
- R. DI MARCO, *Tesi sul decentramento dell'opera*, «Che fare», 4, 1968-1969.
- R. DI MARCO, *Oltre la letteratura*, Padova, GB, 1986.
- R. DIODATO, *Nota sul rapporto tra allegoria e analogia*, «Materiali di Estetica. Terza serie», I, 4, 2017.
- R. DONNARUMMA, *Dialogismo come realismo: "Il serpente" di Malerba*, «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», XXXII, 1, 2003.
- U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* [1962], Milano, Bompiani, 2016.
- U. ECO, *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968.
- U. ECO, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979], Milano, Bompiani, 2006.
- U. ECO, *L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno* [1984], in *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2001.
- U. ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1994.
- S.M. EJZENSTEJN, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Venezia, Marsilio, 2004.
- E. FACHINELLI, *Nota a Benjamin*, «Quaderni piacentini», 38, luglio 1969.
- E. FACHINELLI, *Quando Benjamin non ebbe più nulla da dire*, «Quaderni piacentini», 1, 1981.
- F. FASTELLI, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze, Firenze University Press, 2013.
- S. FERLITA, *Sperimentalismo e avanguardia*, Palermo, Sellerio, 2008.
- F. FERRARI (a cura di), *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, Collana Labirinti, n. 131, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2010.

Bibliografia

- S. FERRI, Recensione a P. de Man, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997, «Testo e senso», 2, 1999.
- G. FERRONI, *Uno scrittore postumo: Guido Morselli*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- L.C. FIORELLA, *Umorismo e distopia: il riso entropico in Saramago e Ballard*, «Between», VI, 12, 2016.
- A. FLETCHER, *Allegoria: teoria di un modo simbolico*, Roma, Lerici, 1968.
- F. FORTINI, *Benjamin, l'allegoria, il postmoderno*, «Allegoria: per uno studio materialistico della letteratura», III, 7, 1991.
- M. FRESCHI, *Goethe. L'insidia della modernità*, Roma, Donzelli, 1999.
- N. FRYE, *Anatomia della critica* [1957], Torino, Einaudi, 1969.
- N. FRYE, *Mito, metafora, simbolo*, Roma, Editori riuniti, 1989.
- H.G. GADAMER, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.
- H.G. GADAMER, *L'attualità del bello*, Genova, Marietti, 1986.
- F. GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993.
- M. GANERI, *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1998.
- M. GATTO, *Fredric Jameson. Neomarxismo, dialettica e teoria della letteratura*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.
- R. GAVAGNA, *Benjamin in Italia. Bibliografia italiana 1956-80*, Firenze, Sansoni, 1982.
- A. GIALLORETO, «Il delitto rende ma è difficile». *Riletture e sabotaggi "sperimentali" degli stereotipi della narrativa gialla*, in Id., *I cantieri dello sperimentalismo*, Milano, Jaka Book, 2013.
- L. GIORDANO (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e Linguaggio*, Metafora edizioni, Salerno 1991.
- A. GIULIANI, *Allegorie del signore in grigio*, in Id., *Autunno del Novecento. Cronache di letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- A. GIULIANI, *Manganelli teologo burlone*, in *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000.
- A. GNOLI (a cura di), *Sanguineti's Song. Conversazioni immorali*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- E. GOLINO, *Per una poetica del «Salto mortale»*, «L'illuminista», IV, 17-18, 2006.

- M. GRAFFI, *Intervista a Paolo Fabbri su Il giuoco dell'Oca e l'Orologio astronomico di Edoardo Sanguineti*, «il verri», 29, 2005.
- G. GRAMIGNA, *In un romanzo benfatto c'è sempre una voce che parla fuoricampo*, «La Fiera letteraria», 26/05/1966.
- E. GREBLO, *Nota bibliografica. Benjamin oggi in Italia*, «Aut Aut», 189-190, 1982.
- GRUPPO LABORATORIO (a cura di), *Luigi Malerba*, Manduria, Lacaïta, 1990.
- GRUPPO LABORATORIO (a cura di), *Paolo Volponi: Scrittura come contraddizione*, Milano, Franco Angeli, 1995.
- GRUPPO LABORATORIO (a cura di), *L'epoca del non lettore*, «L'illuminista», IV, 17-18, 2006.
- GRUPPO μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1976.
- A. GUGLIELMI, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- A. GUGLIELMI, *L'inferno linguistico di Manganelli*, «il verri», 14, 1964, ora in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti e A. Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, Riga, 2006.
- G. GUGLIELMI, *Il romanzo e le categorie del tempo: da Proust a Rabelais e da Benjamin a Bachtin*, «Francofonia», V, 1983.
- G.W.F. HEGEL, *Estetica*, vol. I, Torino, Einaudi, 1967.
- A. HENRY, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975.
- M. INFANTE, *Conversazione con il Premio Nobel Josè Saramago*, «Origine», 2, maggio/giugno 2003.
- L. HUTCHEON, *The politics of postmodernism*, London, Routledge, 1989.
- F. JAMESON, *La Cousine Bette and Allegorical Realism* «PMLA», LXXXVI, 2, 1971.
- F. JAMESON, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], trad. it. di M. Manganelli, Roma, Fazi, 2007.
- F. JAMESON, *The Modernist Papers*, London - New York, Verso, 2007.
- F. JAMESON, *Brecht e il metodo*, Napoli, Cronopio, 2008.
- F. JAMESON, *Allegory and Ideology*, London-New York, Verso, 2019.
- M. JANSEN, *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze, Franco Cesati editore, 2002.

Bibliografia

- H.R. JAUSS, *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988.
- H.R. JAUSS, *Alterità e modernità nella letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- S. KNALLER, *A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man. With Some Remarks on Allegory and Memory*, «The Germanic Review», 77, 2002.
- W. KRYSINSKI, *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando Editori, 2003.
- H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- S. LAZZARIN, *Centuria. Le sorti del fantastico nel Novecento*, «Studi novecenteschi», XXIV, 53, giugno 1997.
- C.S. LEWIS, *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale* [1936], trad. it. a cura di G. Stefancich, Torino, Einaudi, 1969.
- T. LISA, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007.
- G. LUKÁCS, *Allegoria e simbolo*, in Id., *Estetica*, trad. it. di A. Marietta Solmi e F. Codino, vol. II, Torino, Einaudi, 1970.
- G. LUKÁCS, *Scritti sul realismo*, trad. it. di R. Solmi, vol. I, Torino, Einaudi, 1977.
- M. LUNETTA, *Invasione di campo. Proposte, rifiuti, utopie*, Roma, Lithos, 2002.
- M. LUNETTA, *Depistaggi*, Roma, Onyx, 2010.
- R. LUPERINI, *Il Novecento*, Torino, Loescher, 1981.
- R. LUPERINI, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Roma, Editori riuniti, 1990.
- R. LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Bari, Laterza, 1999.
- R. LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005.
- R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2017.
- G. LUTI, C. VERBARO, *Dal neorealismo alla neoavanguardia. Il dibattito letterario in Italia negli anni della modernizzazione (1945-1969)*, Firenze, Le Lettere, 1995.
- L. MALERBA, *Parole al vento*, a cura di G. Bonardi, Lecce, Manni editore, 2008.
- G. MANGANELLI, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti, 2001.

- G. MANGANELLI, *Raccontò il possibile inesistente*, «Il Mondo», 5 giugno 1975.
- G. MANGANELLI, *Un comunista senza biografia*, «Il Mondo», 1° aprile 1976.
- G. MANGANELLI, *Nel gioco di Morselli solo la morte è viva*, «Tuttolibri», 26 marzo 1977, ora in «*Quel libro senza uguali*». *Le "Operette morali" e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci e A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000
- M. MARCHESINI, *Da Pascoli a Busi. Letterati e Letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014.
- M. MARI, *Estraneo agli angeli e alle bestie. Lettura di Dissipatio H.G.*, «Autografo», XIV, 37, luglio-dicembre 1998.
- P. MAURI, *Luigi Malerba*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- G. MAZZONI, *La saggezza e l'ironia. Su "Allegorie della lettura" di Paul de Man*, «Allegoria», XI, 51, 1999.
- G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- F. MILANI, *Giorgio Manganelli: emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon, 2015.
- F. MILANI, *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*, tesi di dottorato in Italianista, XXIV ciclo, università di Bologna 'Alma mater studiorum', 2012.
- M. MIZZAU, *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*, Milano, Mursia, 1965.
- A. MIRABILE, *Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man*, «German Studies Review», 35, 2, 2012.
- F. MONTANARI, *Hyponoia e allegoria: piccole considerazioni preliminari*, in *Studi offerti ad A. M. Quartiroli e Domenico Magnino*, New Press, Pavia, 1987.
- F. MORETTI, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.
- B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2010.
- F. MUSSGNUG, *Esercizio, exemplum, testimonianza: i travestimenti del racconto in Giorgio Manganelli*, «il verri», LI, 30, gennaio 2006.
- F. MUSSGNUG, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, «Contemporanea», I, 1, 2003.

Bibliografia

- F. MUZZIOLI, *La verità del racconto mendace*, Introduzione a L. Malerba, *Il Serpente*, Milano, Mondadori, 1968.
- F. MUZZIOLI, *Teoria e critica della letteratura nelle nuove avanguardie degli anni sessanta*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982.
- F. MUZZIOLI, *Malerba. La materialità dell'immaginazione*, Roma, Bagatto Libri, 1988.
- F. MUZZIOLI, *L'alternativa letteraria*, Roma, Meltemi, 2001.
- F. MUZZIOLI, *Le strategie del testo*, Roma, Meltemi, 2004.
- F. MUZZIOLI, *Le strane allegorie del narratore*, «L'illuminista», anno VI, n. 17-18, 2006.
- F. MUZZIOLI, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007.
- F. MUZZIOLI, *Letteratura come produzione. Teoria e analisi del testo*, Napoli, Guida, 2010.
- F. MUZZIOLI, *Materiali intorno all'allegoria*, Roma, Lithos, 2010
- F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 2012.
- F. MUZZIOLI, *Il Gruppo '63. Istruzioni per l'uso*, Roma, Odrakek, 2013.
- F. MUZZIOLI, *Piccolo dizionario dell'alternativa letteraria*, Milano, ABEditore, 2014.
- F. MUZZIOLI, *L'Allegoria*, nuova ed., Roma, Lithos, 2016.
- F. MUZZIOLI, *Un colpo di pistola nel concerto. Il dibattito su politica e letteratura tra il '17 e il '68*, Roma, Odradek, 2016.
- F. MUZZIOLI, *Mario Lunetta. La scrittura all'opposizione*, Roma, Odradek, 2018.
- F. MUZZIOLI, *Internazionalismo e dissenso nel Gruppo 63*, «Between», X, 19, 2020.
- T. OTTONIERI, *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- T. OTTONIERI, *Nel giuoco della prosa*, in M. Berisso ed E. Riso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit.
- M. PAGNINI, *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970.
- I. PALLADINI, *Nel magazzino della evaporazione. Intertestualità apocalittica tra Guido Morselli e Antonio Porta*, «Rhesis», VIII, 2, 2017.
- M.C. PAPINI, *Paolo Volponi: il potere, la storia, il linguaggio*, Firenze, Le Lettere, 1997.

- M.C. PAPINI, *La desinenza in – “ale”*: Paolo Volponi e Giacomo Leopardi, in Ead., *La scrittura e il suo doppio. Studi di letteratura italiana contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2005.
- F. PARMEGGIANI, *Morselli e il tempo*, «Annali d’italianistica», 19, 2001.
- S. PAUTASSO, *Favola, allegoria e utopia nell’opera di Italo Calvino*, «Nuovi argomenti», 33-34, 1973.
- L. PEDRETTI, «*Von Schwelle zu Schwelle*». *Intorno al concetto di allegoria nel Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, «ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura», aprile 2007.
- J. PÉPIN, *Mythe et Allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Études Augustiniennes, 1976.
- C. PERELMAN, L. OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell’argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 2001.
- T. PERLINI, *Utopia e prospettiva in Gyorgy Lukács*, Bari, Dedalo libri, 1968.
- L. PERRONE CAPANO, *Alle origini dell’allegoria moderna: testi narrativi di Jean Paul, Novalis e Goethe*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1993.
- T. PERUSKO, *La presenza e le forme dell’allegorismo nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, «Studia romanica et anglica Zagradiensa», XLI, 57-68, 1996.
- T. PETERSON, *La storia come montaggio in Benjamin*, in W. Benjamin, *Testi e Commenti*, a cura di G. Bonola, Macerata, Quodlibet, 2013.
- A. PETRELLA, *Avanguardia, postmoderno e allegoria. Teoria e poesia nell’esperienza del Gruppo ’93*, tesi discussa nell’a. a. 2002/2003, edizioni Biagio Cepollaro, 2007.
- S. PETRUZZELLI, C. PLACIDO, *Il «ragnolino» e l’allodola. Il senso sospeso nell’universo di Bestie*, in *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2019.
- C. PIERALLI, T. SPIGNOLI, F. IOCCA, G. LAROCCA, G. LO MONACO (a cura di), *Alle due sponde della cortina di ferro*, Firenze, goWare, 2019.
- A. PINCHERLE, G. MAZZONI, C. CESSI, s.v. *Allegoria*, in *Enciclopedia italiana*, 1929.
- G. PINNA, *L’oggettivazione della bellezza. Simbolo e allegoria*, in Ead., *L’ironia metafisica. Filosofia e teoria estetica in K.W.F. Solger*, Genova, Pantograf, 1994.
- B. PISCHEDDA, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell’Italia del benessere*, Torino, Aragno, 2004.
- R. POGGIOLI, *Teoria dell’arte d’avanguardia*, Roma, Biblioteca d’Orfeo, 2014.

Bibliografia

- G. POLICASTRO, *Sanguineti*, Palermo, Palumbo, 2009.
- G. POLICASTRO, *Polemiche letterarie. Dai novissimi ai lit-blog*, Roma, Carocci, 2012.
- G. PONTIGGIA, *L'altro Morselli*, in Id., *Il giardino delle Esperidi*, Milano, Adelphi, 1984.
- G. PULCE, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004.
- QUADERNI DI CRITICA, *Per una ipotesi di "scrittura materialistica"*, Foggia, Bastogi, 1981.
- QUADERNI DI CRITICA, *Volponi e la scrittura materialistica*, Roma, Lithos, 1995.
- E. RISSO, *I libri di Sanguineti: architetture, strutture e montaggi*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit.
- S. RITROVATO, *All'ombra della memoria. Studi su Paolo Volponi*, Fano, Metauro Edizioni, 2017.
- F. ROSSI-LANDI, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milano, Bompiani, 1968.
- M. RUSTIONI, *Allegoria. Storia e interpretazione*, Pisa, Pacini Editore, 2016.
- E. RUTIGLIANO, G. SCHIAVONI, *Benjamin o della difficoltà a sopravvivere*, in *Caleidoscopio benjaminiano*, a c. di E. Rutigliano e G. Schiavoni, Roma, Istituto italiano di Studi Germanici, 1987.
- E. SANGUINETI, *Il principio del montaggio*, in A. Dolfi, M.C. Papini (a cura di), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, Roma, Bulzoni Editore, 1997.
- E. SANGUINETI, *Il chierico organico*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2000.
- E. SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2001.
- E. SANGUINETI, *Per una teoria della citazione*, in A. Dei e R. Guerricchio (a cura di), *Il libro invisibile. Forme della citazione nel Novecento. Atti del Convegno di Studi, Firenze, 25-26 ottobre 2001*, Roma, Bulzoni, 2008.
- E. SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, a cura di N. Lorenzini, Lecce, Manni, 2009.
- E. SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2010.
- E. SANGUINETI, E. FILIPPINI, *Cosa capita nel mondo: carteggio (1963-1977)*, a cura di M. Fuchs, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2018.
- G. SANTATO, *Follia e utopia, poesia e pittura nella narrativa di Volponi*, in *Paolo Volponi. Il coraggio dell'utopia*, a cura di M. Raffaelli, Milano, Transeuropa, 1997.
- N. SAPEGNO, *Tutto svanisce in un soffio*, «Il Giorno», 31 marzo 1977.

- G. SASSO, *Allegoria e simbolo*, Torino, Aragno, 2015.
- G. SCHIAVONI, *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Palermo, Sellerio, 1980.
- C. SEGRE, *Guido Morselli e i mondi alternativi*, in *Guido Morselli dieci anni dopo (1973-1983)*, Atti del convegno Gavirate, Comune di Gavirate, 1984.
- E. SOTGIU, *Il giuoco dell'Oca nella trilogia di Edoardo Sanguineti*, «Italianistica», XLV, 2, 2016.
- L. SPITZER, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, «Asino d'oro», II, 3, 1991.
- S. SPROCCATI, *L'allegoria dei modelli e l'alterità della comunicazione estetica nell'avanguardia nuova*, «Hortus musicus», VI, 22, 2005.
- S. SPROCCATI, *Allegoria dei modelli. Una tendenza dell'attuale lavoro poetico*, «Testuale», 17-18, 1994.
- J. STAROBINSKI, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, a cura di C. Bologna, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- J. STAROBINSKI, *La malinconia allo specchio. Tre letture di Baudelaire*, Milano, SE, 2006.
- M. TERONI, *Le menzogne del buffone*, «Studi novecenteschi», XXIV, 53, giugno 1997.
- T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984.
- T. TORACCA, *La favola nella narrativa di Paolo Volponi: una filigrana ideologica*, «Italianistica», XLII, 1, gennaio-aprile 2013.
- L. TORTI, *Il dialogismo di Giorgio Manganelli: coerenze tematiche e lessicali dal laboratorio pre-ilarotragico alle ultime prose*, «Diacritica», IV, 21, 25 giugno 2018.
- F. TRENTIN, *Allegoria e anacronismo. Crisi della parola e materialismo storico in Benjamin e Pasolini*, «Lo Sguardo - rivista di filosofia», III, 19, 2015.
- N. TURI, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2007.
- N. TURI, *Dal «Diario» di Guido Morselli: sui confini della forma-romanzo*, Atti del Convegno MOD *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, 13-16 giugno 2007.
- L. VETRI, *Letteratura e caos. Poetiche della "neo-avanguardia" italiana degli anni Sessanta*, Mantova, edizioni del verri, 1986.
- P. VILLANI, *Il caso Morselli: il registro letterario-filosofico*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1998.

Bibliografia

- D. VISENTINI, *Il difetto della complessità. Una riflessione sul "romanzo" di Guido Morselli, «Otto/Novecento»*, XXXVII, 3, 2013.
- P. VOLPONI, *Vi racconto una storia: itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, a cura dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione, Rimini, 1985.
- P. VOLPONI, *Scritti dal margine*, a cura di E. Zinato, Milano, Piero Manni, 1995.
- L. WEBER, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- E. ZINATO, *Introduzione a P. Volponi, Il Pianeta irritabile*, cit.
- E. ZINATO, *Commenti e apparati*, in P. Volponi, *Romanzi e prose*, vol. II, cit.
- P. ZUBLENA, *La retorica di Paul de Man*, «Between», IV, 7, 2014.
- P. ZUMTHOR, *Semiologia e poetica medioevale*, Milano, Feltrinelli, 1973.
- WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

SITOGRAFIA

- A. ALFIERI, *I paradossi dell'arte nella Teoria estetica di Theodor W. Adorno*, «Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia», anno 10, 2008 (<https://mondodomani.org/dialegesthai/articoli/alessandro-alfieri-01>), consultato l'ultima volta il 01/10/2020).
- M. BORELLI, *Gli ilaro-tragici labirinti verbali di uno scrittore 'mangagnifico'*, «Le reti di Dedalus», estate 2010 (http://www.retidedalus.it/Archivi/2010/estate/LUOGO_COMUNE/2_manganelli.html), consultato l'ultima volta il 06/10/2020).
- R. CECCHERINI, *Influenze del romanzo apocalittico in Dissipatio H. G.*, «La Fusta. Journal of Italian Literature and Culture», vol. 23, 2015 (<https://la-fusta.blogs.rutgers.edu/influenze-del-romanzo-apocalittico-in-dissipatio-h-g/>), consultato l'ultima volta il 12/11/2020).

F. MUZZIOLI, *Giorgio Manganelli*, in *Critica integrale*, 2019 (<https://francescomuzzioli.com/giorgio-manganelli/>, consultato l'ultima volta il 08/10/2020).

F. MUZZIOLI, *La strada solitaria e controcorrente di Roberto Di Marco*, «*Le reti di Dedalus*», gennaio 2014 (http://www.retidedalus.it/Archivi/2014/gennaio/PRIMO_PIANO/6_addii.htm, consultato l'ultima volta il 10/12/2020).

F. MUZZIOLI, *Jameson e l'allegoria 1*, in *Critica integrale*, 19 maggio 2020 (<https://francescomuzzioli.com/2020/05/19/jameson-e-lallegoria-1/>, consultato l'ultima volta il 01/12/2020).

F. MUZZIOLI, *Jameson e l'allegoria 2*, in *Critica integrale*, 8 giugno 2020 (<https://francescomuzzioli.com/2020/06/08/jameson-e-lallegoria-2/>, consultato l'ultima volta il 01/12/2020).

F. MUZZIOLI, *Jameson e l'allegoria 3*, in *Critica integrale*, 28 giugno 2020 (<https://francescomuzzioli.com/2020/06/28/jameson-e-lallegoria-3/>, consultato l'ultima volta il 01/12/2020).

Indice dei nomi

- ADORNO, THEODOR; 42 e n.; 43 n.; 70 n.;
78; 79 e n.; 80 e n.; 81 e n.; 157 e n.;
328
- AGOSTINO; 9; 10; 11
- AJELLO, EPIFANIO; 294 n.
- ALESSIO, GIAN CARLO; 5 e n.; 6 e n.
- ALFIERI, ALESSANDRO; 157 n.
- ANCESCHI, LUCIANO; 56; 57 e n.; 58 e n.;
59 e n.; 60 e n.; 61 e n.; 62 e n.; 63; 64
e n.; 65 e n.
- ARBASINO, ALBERTO; 77 n.; 110; 205 e
n.; 206 e n.; 207 e n.; 208
- AUERBACH, ERICH; 12 e n.; 13 e n.; 14 e
n.; 168; 239 n.; 320; 321
- BACHTIN, MICHAÏL; 135; 136; 137; 138 e
n.; 139 e n.; 140 e n.; 180; 224 n.
- BALDI, MASSIMO; 34 n.; 35 n.; 67 n.
- BALDISE, ENRICO; 257 n.
- BALESTRINI, NANNI; xi n.; xii n.; xiv; 65;
77 n.; 103; 104 n.; 188; 198 e n.; 199;
200; 289 n.
- BARATTA, ALDO; 307 n.
- BARILLI, RENATO; 104 n.; 197 n.
- BAUDELAIRE, CHARLES; 15 n.; 28 e n.; 29
e n.; 30 e n.; 58 n.; 66; 67 n.; 74 n.; 76
n.; 117 n.; 224 n.
- BENE DA FIRENZE; 6
- BENJAMIN, WALTER; vii; xiv; xvi; 15 n.;
17 n.; 19; 24; 26 e n.; 27 e n.; 28 e n.;
29 e n.; 30 e n.; 31 e n.; 32; 33 e n.; 34
e n.; 35 e n.; 36 e n.; 37; 38; 39; 42; 43
e n.; 44 e n.; 45; 46 e n.; 47; 48; 52 e
n.; 53; 62 n.; 64 n.; 65; 66; 67 e n.; 68 e
n.; 69 e n.; 70 e n.; 71 e n.; 72; 73; 74 e
n.; 76 e n.; 77 e n.; 78; 84 e n.; 86; 90;
92 e n.; 93 e n.; 94; 95; 96; 97; 99 n.;
100 e n.; 101; 102; 116; 117 n.; 124;
125; 126 n.; 128 e n.; 129; 133; 186 e
n.; 187 n.; 190 e n.; 191 e n.; 193 n.;
199; 227; 256; 289 n.; 301 e n.; 302
- BETTINI, FILIPPO; xi n.; 56 n.; 85 n.; 86
n.; 87 e n.; 90; 92 n.; 97; 103 n.; 105 n.;
107 e n.; 109 n.; 110 n.; 112; 113; 114;
115; 116 n.; 120 n.; 134 n.; 168; 169;
170; 171 e n.; 172 e n.; 200; 201 n.;
301 n.; 306
- BOLLA, ELISABETTA; 206 n.
- BORELLI, MASSIMILIANO; xii n.; xiii n.;
xiv e n.; 77 e n.; 78; 79 e n.; 80 n.; 81
n.; 82 n.; 176 n.; 179 e n.; 181 n.; 182 e
n.; 188 n.; 190 n.; 191 n.; 192 e n.; 194
e n.; 195 n.; 198 n.; 199 e n.; 212 n.;
217 n.; 221 n.; 227 n.; 275 n.; 277 n.;
278 n.; 280 n.; 281 n.; 284 n.; 285 n.;
287 n.; 288 n.; 289 n.; 297 n.; 298; 300
n.; 301 n.; 302 e n.; 303 n.
- BORGES, JORGE LUIS; 31 e n.; 136; 137
n.; 149 e n.; 150; 151 n.; 224 n.
- BUCCI, EMANUELE; 31 n.; 32 n.; 256 n.;
257 n.; 260 n.; 264 n.; 265 n.

BÜRGER, PETER; 28 n.; 43 n.; 82; 83 n.;
84 e n.; 191

BUTOR, MICHEL; 203

CALVINO, ITALO; 178 e n.; 196; 197 e n.;
198 e n.; 213 n.; 291 n.

CAMON, FERDINANDO; 263 n.

CAPRETTINI, GIAN PAOLO; 2 n.; 3 n.

CARLINO, MARCELLO; 87; 99 n.; 121; 255
n.; 256 n.; 258 n.; 259 n.; 261 n.; 262
n.; 301 e n.

CARRARA, GIUSEPPE; 74 n.; 116; 117 n.

CASADEI, ALBERTO; 99 e n.; 117; 128 n.

CASES, CESARE; 67 n.; 68 n.; 94

CASTELLANA, RICCARDO; 13 e n.

CATALDI, PIETRO; 112; 127 n.

CAVALERA, NADIA; 118 e n.; 169; 307 n.;
312 n.; 316 n.

CECCHERINI, RICCARDO; 252 e n.;

CELATI, GIANNI; 290 n.; 291 n.; 307 n.;
308 e n.; 310 n.; 311 n.; 312 n.; 314 n.;
315 n.; 316 n.

CEROLI, MARIO; 285; 286 n.

CICERONE; 3

COLETTI, VITTORIO; 244 n.

CORTI, MARIA; 180 e n.; 181 e n.

CROCE, BENEDETTO; 20 e n.; 21 e n.; 149

CURI, FAUSTO; 57 n.; 58 n.; 60 n.; 61 n.;
62 n.; 74 e n.; 75; 76 n.; 82 n.; 294 e n.;
295

D'ORIA, MARIA GRAZIA; 66 n.; 109 n.;
110

DE BENEDICTIS, MAURIZIO; 121

DE MAN, PAUL; 15 n.; 43 n.; 44; 45; 46 e
n.; 47 e n.; 48 e n.; 49 e n.; 50; 51 e n.;
52 e n.; 124

DE MICHELE, GIROLAMO; 67 n.; 68 n.; 69
e n.; 70 n.; 71 n.; 93 e n.

DE MICHELIS, CESARE; 318 n.

DEBORD, GUY; 191 n.; 291 n.

DELEUZE, GILLES; 221 n.; 291 n.

DELLA VOLPE, GALVANO; 21 e n.; 86; 96;
97 e n.; 98 e n.; 99; 100; 101; 102

DELLI SANTI, GAETANO; 172

DESIDERI, FABRIZIO; 34 n.; 35 n.; 67 n.; 92
e n.

DI MARCO, ROBERTO; xvii; 108; 115 e n.;
168; 178; 304; 306; 307 e n.; 308 e n.;
309 n.; 310; 311; 312 e n.; 313; 314;
315; 316 e n.; 317 e n.; 318 e n.; 320;
320; 321

DIODATO, ROBERTO; 39 e n.

DONNARUMMA, RAFFAELE; 269 e n.; 271
n.; 272 n.; 279 n.

ECO, UMBERTO; 9 n.; 10; 11; 12; 158; 159;
160; 161 e n.; 162 e n.; 163 e n.; 164 e
n.; 165 e n.; 166

EJZENSTEJN, SERGEJ; 190 n.

FACHINELLI, ELVIO; 68 n.; 69 n.; 70 n.

FASTELLI, FEDERICO; 77 n.; 177 n.; 198 n.;
201 n.; 203 e n.; 204; 205 n.; 206 n.; 207
e n.; 268 n.; 273 n.; 275 n.; 287 n.; 295
n.; 297 n.; 303 e n.

FERLITA, SALVATORE; 311 n.

FERRARIS, MAURIZIO; 104 n.

FERRI, STEFANIA; 49 n.; 51 n.; 52 n.

FERRONI, GIULIO; 229 n.

FILIPPINI, ENRICO; 67 n.; 289 n.; 297 n.
 FILODEMO; 3
 FIORELLA, LUCIA; 265 n.
 FLETCHER, ANGUST; 262 n.
 FORTINI, FRANCO; 44 n.; 67 n.; 69 n.; 108
 FRESCHI, MARINO; 23 n.
 FRYE, NORTHROP; 136; 140; 141 e n.; 142
 e n.; 143; 144 n.
 GADAMER, HANS GEORG; 24; 25 e n.; 45
 e n.; 295 n.
 GAMBARO, FRANCO; 294 n.
 GANERI, MARGHERITA; 126 n.
 GATTO, MARCO; 118 n.
 GAVAGNA, RICCARDO; 67 n.; 68 e n.; 71
 n.
 GIALLORETO, ANDREA; 203 n.; 279 n.
 GIORDANO, LUCA; 74 n.
 GIULIANI, ALFREDO; xi e n.; 59 n.; 65; 110
 n.; 211 e n.; 214 n.; 215 e n.; 216 e n.;
 218 e n.; 306 n.; 316 n.
 GNOLI, ANTONIO; 304 n.
 GOETHE, JOHANN WOLFGANG; 10; 16 n.;
 17 e n.; 18 e n.; 19 e n.; 20; 22; 23; 25;
 26 n.; 284 n.
 GOLINO, ENZO; 278 n.
 GRAFFI, MILLI; 295 n.
 GRAMIGNA, GIULIANO; 104 n.; 314 n.
 GREBLO, EDOARDO; 67 n.; 69 e n.
 GRUPPO DI LIEGI; 7 e n.; 8 n.
 GRUPPO LABORATORIO; 122; 123 e n.;
 202 n.; 258 n.; 278 n.
 GUGLIELMI, ANGELO; xii e n.; 105; 106;
 197 n.; 212 n.
 GUGLIELMI, GUIDO; 140 n.
 HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH; 21
 e n.; 234
 HENRY, ALBERT; 6 e n.
 INFANTE, MICHELE; 151 e n.; 153; 154;
 247 n.
 JAMESON, FREDRIC; 53; 118 e n.; 125; 126
 n.; 136; 146; 147; 148 e n.; 155; 156
 JANSEN, MONICA; 127 e n.
 JAUSS, HANS ROBERT; 15 n.; 28 n.; 53
 KRYSINSKI, WLADIMIR; 177 n.
 LAZZARIN, STEFANO; 224 n.
 LISA, TOMMASO; 57 n.; 58 e n.; 60 n.; 61
 n.; 62 n.; 64 n.; 65 n.
 LO MONACO, GIOVANNA; 104 n.; 108 n.
 LUKÁCS; 36 e n.; 37 e n.; 38; 39; 40; 41 e
 n.; 44; 68 e n.; 69; 70
 LUNETTA, MARIO; 89; 110; 111; 118 e n.;
 119; 120 n.
 LUPERINI, ROMANO; vii; xii; 15; 17; 19;
 26; 27; 28; 29; 31; 42; 43; 46; 47; 48;
 50; 51; 52; 56; 57; 66; 74; 89; 105; 106;
 108; 110; 111; 115; 116; 118; 137; 178;
 194; 195; 265
 MALERBA, LUIGI; iv; xvii; 77; 110; 111;
 123; 181; 182; 183; 184; 204; 270; 271;
 272; 273; 274; 275; 277; 278; 279; 280;
 281; 282; 283; 284; 285; 306
 MANGANELLI, GIORGIO; iv; xiv; xvii; 77;
 122; 123; 178; 179; 180; 181; 190; 197;
 208; 214; 215; 216; 217; 218; 219; 220;
 221; 222; 223; 224; 225; 227; 228; 229;
 230; 233; 234; 235; 236; 240; 242; 248;
 250; 292; 294
 MARCHESINI, MATTEO; 240 n.

MARI, MICHELE; 2437 e n.
 MAURI, PAOLO; 271 n.; 280 n.
 MAURIAC, FRANCOIS; 8
 MAZZONI, GUIDO; 53 n.
 MENGALDO, PIER VINCENZO; 104 n.; 178 n.
 MILANI, FILIPPO; 212 n.; 213 n.; 215 n.; 219 e n.; 220 n.; 221 e n.
 MIRABILE, ANDREA; 46 n.
 MONTANARI, FRANCO; 3 e n.; 4
 MORETTI, FRANCO; 23 e n.; 24 e n.; 25 e n.; 26 e n.; 136; 144; 145 e n.; 146
 MORSELLI, GUIDO; iv; x; xvii; 187; 206; 232; 233; 234; 235; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 243; 244; 245; 246; 247; 248; 249; 250; 251; 252; 254; 255; 256; 257; 268; 269
 MORTARA GARAVELLI, BICE; 3 n.; 4 n.; 5 n.; 10 n.; 13 n.; 14 e n.
 MUSSGNUG, FLORIAN; 204; 215 n.; 252 e n.; 253 e n.; 254 n.; 255 e n.; 258 n.; 261 n.; 263 n.
 MUZZIOLI, FRANCESCO; viii; ix; x e n.; xi e n.; xiii; xviii; 16 n.; 20 n.; 21 n.; 22 n.; 28 n.; 33 n.; 42 n.; 43 n.; 53 n.; 55 n.; 56 n.; 66; 72 n.; 80 n.; 81 e n.; 83 e n.; 84 n.; 87; 97 n.; 98 n.; 99 n.; 102; 105; 118 n.; 121; 124 n.; 125 n.; 126 n.; 129; 134 e n.; 135; 136; 137 n.; 144; 146; 147 e n.; 148 n.; 151 n.; 167; 173; 176; 178 n.; 186; 187 e n.; 188 e n.; 189 e n.; 212 n.; 213 e n.; 217 n.; 218 n.; 230 n.; 236 n.; 241 e n.; 253 n.; 262 n.; 268 n.; 273 n.; 274 n.; 275 n.; 277 n.; 280 n.; 281 n.; 284 e n.; 299 n.; 301 n.; 307 n.; 318 n.; 320 n.
 OLBRECHTS-TYTECA, L.; 7 e n.; 12
 OTTONIERI, TOMMASO; 112; 120; 289 e n.; 291 n.; 292 n.; 296 n.
 PAGNINI, MARCELLO; 25 e n.
 PALLADINI, IRENE; 252 n.
 PAPINI, MARIA CARLA; 257 n.; 261 n.; 283 n.
 PARMEGGIANI, FRANCESCA; 234 n.; 236 n.; 245 n.
 PAUTASSO, SERGIO; 178 n.
 PEDRETTI, LUISA; 27 n.
 PÉPIN, JEAN; 14 n.
 PERELMAN, O.; 7 e n.; 12
 PERLINI, TITO; 36 n.; 37 n.; 38 n.; 39 n.; 40 n.; 41 n.
 PERRONE CAPANO, LUCIA; 9 n.; 10 n.; 22; 167 n.
 PERUSKO, TATJANA; 156 n.
 PETERSON, THOMAS; 191 n.
 PETRELLA, ANGELO; 96 e n.; 98 n.; 100 n.; 102 n.; 116 n.; 307 n.; 320 n.; 321 n.
 PETRUZZELLI, STEFANIA; 44 n.
 PINNA, GIOVANNA; 16 e n.; 17 n.
 PISCHEDDA, BRUNO; 247 n.
 PLACIDO, CRISTINA; 44 n.
 POLICASTRO, GILDA; 206 n.; 207 n.; 291 e n.
 PONTIGGIA, GIUSEPPE; 229 n.; 235 n.
 PORTA, ANTONIO; xiv; 65; 77; 104; 105; 181; 190; 196; 197; 198; 206; 233; 255; 292
 PULCE, GRAZIELLA; 221 n.

QUADERNI DI CRITICA; xvi; 85; 87 e n.; 89;
 91; 92 n.; 93; 96 e n.; 97; 99 e n.; 100 e
 n.; 102; 111; 121; 122; 169 n.; 201
 QUINTILIANO; 4
 RISSO, ERMINIO; 292 n.; 294 n.; 302 n.;
 304 n.
 RITROVATO, SALVATORE; 256 n.; 264 n.
 RIVOLETTI, CRISTIAN; 13 n.
 RUSTIONI, MARCO; vii n.; 2 n.; 4 e n.; 6 n.;
 8 n.; 14 n.; 15 n.; 16 n.; 17 e n.; 18 n.;
 19 n.; 20 n.; 21 n.; 22 n.; 23 e n.; 28 n.;
 29 n.; 30 n.; 31 n.; 44 n.; 49 n.; 53 n.; 86
 e n.; 93 e n.; 96 n.; 136; 166 e n.; 167 e
 n.
 SANGUINETI, EDOARDO; iv; xiii; xvi; xvii;
 59; 63; 64; 65; 66; 67; 72; 73; 74; 76;
 77; 81; 85; 86; 89; 106; 107; 108; 110;
 111; 116; 117; 118; 119; 181; 184; 190;
 192; 196; 197; 198; 199; 215; 286; 287;
 288; 289; 290; 291; 292; 293; 294; 295;
 296; 297; 298; 299; 300; 301; 302; 303;
 304; 305; 306; 307; 310; 311; 314; 315;
 316; 318; 319
 SANTATO, GUIDO; 258; 259 n.
 SARAMAGO, JOSE; 136; 137 n.; 151 e n.;
 152; 153; 184; 185; 238; 241 e n.; 242;
 243; 245; 246
 SCHIAVONI, GIULIO; 70 n.; 92 e n.
 SEDULIO SCOTO; 5
 SEGRE, CESARE; 244 n.
 SOTGIU, ELISA; 285 n.
 SPATOLA, ADRIANO; 77 n.; 179; 183; 188;
 289 n.; 302 n.
 SPIGNOLI, TERESA; 181 n.
 SPITZER, LEO; 292 n.
 SPROCCATI, SANDRO; 169; 172 n.
 STAROBINSKI, JEAN; 29 n.; 224 n.
 TERONI, MAURIZIO; 224 n.
 TORACCA, TIZIANO; 256 n.; 259 e n.; 264
 e n.
 TORTI, LAVINIA; 226 n.
 TRENTIN, FILIPPO; 27 n.
 TURI, NICOLA; 171 n.; 244 n.; 246 n.; 247
 n.
 VETRI, LUCIO; 307 n.; 311
 VILLANI, PAOLA; 234 n.; 245 n.
 VISENTINI, DANIELE; 231 n.; 233 n.; 234
 n.; 236 e n.; 237 n.; 239 e n.; 240 n.; 244
 e n.; 247 n.
 VOLPONI, PAOLO; x; xvii; 88; 104; 110;
 122; 123; 170; 181; 182; 183; 194; 195;
 206; 244; 254; 255; 257; 258; 259; 260;
 261; 262; 263; 264; 266; 267; 268; 269
 WEBER, LUIGI; 77 n.; 183 n.; 189 e n.; 194
 e n.; 285 n.; 287 n.; 289 n.; 290 n.; 312
 n.
 WU MING; 127 e n.; 128; 129
 ZINATO, EMANUELE; 255 n.; 257 n.; 263 n.;
 264 n.
 ZUBLENA, PAOLO; 52 n.

