

Tre interviste inedite a Ezio Raimondi

Nel 1997 ho effettuato tre interviste a Ezio Raimondi destinate a tre video che si accompagnavano alla collana “Le idee e le immagini (testi, autori e movimenti della letteratura italiana)” diretta da Romano Luperini e Pietro Cataldi per l’editore Palumbo di Palermo. I video riguardavano la figura e l’opera di d’Annunzio ed erano accompagnati dalla lettura di testi affidata all’attore Claudio Carini, per la regia di Silvia Folchi e Antonio Bartoli. Le conversazioni con Ezio Raimondi sono state da me condotte presso la Sala di Consultazione della Biblioteca dell’Archiginnasio di Bologna nel giugno 1997 in tre fasi successive: alla prima si è dato titolo *Dalle opere giovanili all’estetismo*; alla seconda *La stagione del romanzo: dal Piacere al Fuoco*; alla terza *Dalle Laudi al Notturmo*. Stralci di quelle interviste, cui erano stati dati sottotitoli provvisori, vengono qui presentate per la prima volta in cartaceo.

Niva Lorenzini

I. Dalle opere giovanili all’estetismo.
D’Annunzio. Estetismo, industrializzazione, mercato

N.L. Nella Biblioteca dell’Archiginnasio di Bologna d’Annunzio si trovò a prendere appunti per un suo romanzo molto più tardo rispetto al *Piacere*, il *Forse che sì forse che no* (1910). Appunti li prendeva comunque già in grande quantità per comporre *Il piacere*, un vero romanzo conte-

nitore. Il fenomeno dell'estetismo è un fenomeno complesso che deve fare i conti per l'appunto con questa sorta di "romanzi contenitori" che d'Annunzio sta scrivendo. Ma c'è da interrogarsi sulla modernità dell'atteggiamento di d'Annunzio anche nei confronti dell'estetismo. D'Annunzio scrive in un momento in cui già ci si può porre il problema della mercificazione dell'arte, della massificazione, dell'industria editoriale. Come convive il bisogno di fare dell'estetismo un progetto globale di arte e vita con questi nuovi problemi che d'Annunzio, da scrittore moderno ed europeo, si trova a dover affrontare?

E.R. Dopo Baudelaire ciò che chiamiamo "l'estetismo", soprattutto nella versione inglese da Pater a Wilde, è una risposta in realtà a questa nuova realtà che è la industrializzazione, la massificazione, il mercato, la volgarità dell'esistenza quotidiana. Come reazione a questo si colloca il tentativo di creare un altro universo, che però deve venire in rapporto all'universo reale. E d'Annunzio fa tutto questo: per una parte percepisce ciò che è intorno, sente i segni della modernità e della trasformazione di un vecchio mondo rurale-aristocratico, per un'altra parte deve attraverso questa materia, arrivare ad un pubblico, determinare un mercato, stabilire dei comportamenti con gli editori, creare un'attesa, arrivare a quella che si chiamerà la "sensazione".

Da questo punto di vista d'Annunzio è istintivamente moderno. Anche nel momento in cui vive in una Roma provinciale è già in grado di usare considerazioni e strumenti di natura europea per sentire quasi in anticipo certi fenomeni: sono i fenomeni che per un verso qualcuno chiamerà poi, anche pensando al nostro secolo, i fenomeni del "modernismo reazionario". È una modernità intimamente contraddittoria.

FAUSTO CURI

Eros e retorica di Ungaretti

I

Dondolo di ali in fumo
mozza il silenzio degli occhi

Col vento si spippola il corallo
di una sete di baci

Su questa prima parte di *Lindoro di deserto* conviene riflettere per diverse ragioni. In primo luogo perché *Lindoro* è una delle poche poesie che da *Il porto sepolto*, Udine 1916 (U16), giungono intatte, cioè prive di modifiche, fino all'edizione definitiva de *L'Allegria*, cioè fino a *L'Allegria*, Mondadori, Milano 1942 (AL42), poi in *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1969 (M69). In secondo luogo per il carattere davvero straordinario che, come vedremo meglio in seguito, esibiscono sul piano tecnico-stilistico i versi che abbiamo trascritto. In terzo luogo per la data in cui vengono composti (il 1915, stando all'indicazione fornita dall'autore) e pubblicati (il 1916, come già si è detto). Partiamo da quest'ultimo aspetto. Nel 1916 alcuni dei maggiori poeti occidentali non hanno ancora pubblicato la propria opera più importante. A maggior ragione, quindi, Ungaretti, con *Il Porto sepolto*, risulta essere, in campo internazionale, un antesignano del rinnovamento del linguaggio poetico. Compriamo una rapida ricognizione. *The Waste Land* di Eliot – molto probabilmente il capolavoro della poesia novecentesca, certamente il testo più fertile – appare, dopo una

decisiva revisione di Pound, nel 1922 (Il notevolissimo *Prufrock* è del 1917). Nello stesso 1917 Pound stampa in "Poetry" i primi tre *Cantos*, che verranno sottoposti in seguito a un rifacimento radicale. Poco giova ricordare che *A lume spento* dello stesso Pound era uscito a Venezia nel 1908, *Personae* nel 1909, *Ripostes* nel 1912, *Lustra* nel 1916: si tratta infatti di opere che, pur degne di attenzione, sono legate a un'idea e a una pratica ancora ottocentesca, cioè molto soggettiva, della poesia, senza la forza innovativa dei *Cantos*. Tristan Tzara (che non è meno importante come 'teorico', cioè come autore dei *Sept manifestes Dada*, 1924) pubblica nel 1918 i *Vingt-cinq Poèmes*. Quanto a André Breton e Philippe Soupault, essi, memori del Rimbaud di *Illuminations*, e dello stesso Tzara, inaugurano la letteralità "terroristica" (che, in Italia, conoscerà originali sviluppi in *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, 1956) dando fuori *Les Champs magnétiques* nel 1920. Soltanto due poeti veramente significativi hanno preceduto Ungaretti: Guillaume Apollinaire, con *Alcools*, del 1913, e Gottfried Benn, con *Morgue*, del 1912. Apollinaire, di cui Ungaretti era amico (pare che i due abbiano amato la stessa donna, la "bimba / tenue e opaca" di *Nostalgia*, divenuta poi l'indimenticabile "ragazza / tenue" dall'"illimitato silenzio") sembra soffrire di una sorta di duplicità, o di una condizione ancipite, che, nella *Jolie Rousse* (1918), una poesia tanto famosa quanto rivelatrice, egli stesso confessa, risultando incerto, al di là di una mediazione ostentatamente sicura, fra "tradition" e "invention", fra "Ordre" e "Aventure". Apollinaire è dunque tanto un rinnovatore, principalmente con *Calligrammes* (1918), oltre che con gli scritti con i quali sostiene il futurismo e la nuova pittura di Picasso, De Chirico e altri, quanto un amabile prosecutore della migliore tradizione simbolista.

ELISA ATTANASIO

Calvino e Parise negli anni Settanta: «la battaglia della letteratura per uscire fuori dai confini del linguaggio»

Ti piaceva la vita fatta a pezzi,
quella che rompe dal suo insopportabile
ordito.

(E. Montale, Xenia II, 12)

Nell'ottobre 1972 esce, nei "Supercoralli" di Einaudi, il *Sillabario n. 1* (a cui seguirà, dieci anni più tardi, il *Sillabario n. 2*). Un mese dopo, la stessa collana pubblica *Le città invisibili*.

Goffredo Parise e Italo Calvino possono essere accostati per una produzione letteraria che sembra avere molti aspetti in comune, in particolare negli anni Cinquanta¹ e negli anni

¹ Per quanto riguarda il confronto tra i due autori negli anni Cinquanta, si veda in particolare l'analisi di Perrella in riferimento ai romanzi o racconti lunghi che è possibile comporre in trilogie. Perrella afferma infatti che «*Il ragazzo morto e le comete*, *La grande vacanza* e *Il prete bello* compongono la prima trilogia parisiense "sanguigna e violenta, ma positiva nel fondo", mentre *Il fidanzamento*, *Atti impuri* e *Il padrone* formano la seconda, "amara cupa ed essenziale e negativa agli effetti sentimentali". Anche Calvino, negli anni Cinquanta, dà vita a due trilogie: quella "colorata" dei *Nostri Antenati* (*Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*) e quella "grigia" (parallela, e non successiva come in Parise), de *La vita difficile* (*La formica argentina*, *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*)» (S. PERRELLA, *Parise, Calvino e due diverse costellazioni*, in *Les Illuminations d'un écrivain. Influences et récréations dans l'œuvre de Goffredo Parise*, a cura di Paolo Grossi, Caen, Presses universitaires 2000, p. 43). Di là da un'omogeneità tematica riscontrabile in effetti all'interno della singola trilogia, mi pare tuttavia che il principio unificatore sia differente in ogni gruppo di testi, e che dunque la comparazione tra i

Settanta, quando i due autori trovano, anche formalmente, soluzioni simili; in realtà, prendendo in esame i *Sillabari* e *Le città invisibili*, ci si accorge della sostanziale differenza che contraddistingue le due modalità di scrittura e l'intendere il fatto letterario. Tale confronto si inserisce in un più ampio dibattito che coinvolge le riflessioni sulla politica e sulla mutazione antropologica della società italiana, in rapporto all'etica della scrittura: la stessa semplicità che segna i *Sillabari* testimonia la necessità, da parte di Parise, di valersi di una scrittura chiara, in grado di farsi sintomo di libertà democratica²: lo «scrivere chiaro» viene messo in pratica in opposizione all'ideologia dominante.

Il *Sillabario n. 1* raccoglie ventidue brani apparsi sul «Corriere della Sera» dal 10 gennaio 1971 (*Amore*) al 26 agosto 1972 (*Famiglia*). Parise, noto romanziere e reporter, sembra giungere a quella che lui stesso definisce “semplificazione fulminante”³ dei *Sillabari* dopo il “realismo magico” dei primi romanzi, in particolare del *Ragazzo*

due autori vada fatta non tanto sulla possibilità di riunire le opere in trilogie, piuttosto sulla scelta dei temi e sul modo di affrontarli.

² Tale necessità sarà spiegata da Parise nell'articolo *Perché è facile scrivere chiaro* («Corriere della Sera», 15 luglio 1977). In risposta all'intervento di Franco Fortini intitolato *Perché è difficile scrivere chiaro* dell'11 luglio 1977, Parise scrive: «ma Fortini, guarda che ti sbagli, guarda che è facile, facilissimo invece. Tutto dipende dalla forza del sentimento che ti spinge a comunicare con gli altri uomini, e poi dalla logica e poi dall'uso degli strumenti, cioè dall'uso della parola detta o scritta [...]. La chiarezza non si ottiene mediante l'assenza di virgole, punti e virgola, punti interrogativi o esclamativi, parentesi, bensì, ancora una volta, con quel sentimento molto semplice e naturale di libertà democratica, quella spinta, quell'impulso, che potremmo anche chiamare di “cultura primaria” per cui un uomo nasce animale sociale» (G. PARISE, *Opere II*, a cura di B. Callagher e M. Portello, Milano, Mondadori 1989, pp. 1413-1414).

³ Scrive a proposito Perrella: «è necessaria una semplificazione fulminante che trovi quasi senza cercarla una sintesi che semplifichi senza impoverire e che permetta di nuovo all'immaginazione un rapporto primario con il mondo» (S. PERRELLA, *Fino a*

Calvino e Parise negli anni Settanta: «la battaglia della letteratura per uscire fuori dai confini del linguaggio»

Il saggio intende riflettere sul confronto della produzione letteraria di Goffredo Parise e Italo Calvino nel corso degli anni Settanta, soffermandosi in particolare sui *Sillabari* e *Le città invisibili*.

Mostrando inizialmente i principali punti di contatto tematici (le categorie di ambiguità e reversibilità, il fattore temporale, il ruolo della memoria, la funzione del caso) e formali (favola allegorica/*exemplum*), l'indagine rivela una sostanziale distanza tra i due testi. Si tratta infatti di opere che, pur perseguendo scopi simili, muovono da premesse divergenti: se in Parise la realtà, quale repertorio emotivo, viene colta senza intenti normativi, grazie alle momentanee percezioni sensoriali, in Calvino la rappresentazione del mondo avviene attraverso una forte struttura logico-combinatoria che tenta un inventario dell'umanità.

Calvino and Parise in the 1970s: «la battaglia della letteratura per uscire fuori dai confini del linguaggio»

This essay aims to compare Goffredo Parise and Italo Calvino's literary production of the 1970s, in particular the novels *Sillabari* and *Le città invisibili*. These texts have stylistic and thematic similarities: Calvino and Parise both use allegorical tale as *exemplum* and they share common themes such as the importance of memory, the role of fate, the passage of time, the categories of ambiguity and reversibility.

Despite such similarities, Calvino and Parise's visions develop from divergent points of view: Parise has an emotional relationship with reality, which he feels through senses; while Calvino tries to make an inventory of reality which is based on a logical and combinatory framework.

Elisa Attanasio

VIRGINIA DI MARTINO

Raffigurazioni dei Campi Flegrei nella letteratura italiana del secondo Novecento (ed oltre)

1. *Natura e mito: un'antica alleanza*

Guido Piovene, nelle pagine di *Viaggio in Italia* (1957) intitolate alla Campania e a Napoli, dedica grande attenzione allo stato dell'archeologia, notando una caratteristica tutta partenopea nel modo di vivere a contatto con il passato, che emerge di continuo da sempre nuovi scavi:

L'archeologia fa parte della vita napoletana; v'è una maniera di parlare dei ruderi che si trova soltanto qui. Grandi rovine esistono in altre parti dell'Italia e del mondo, ma l'andare per rovine a Napoli è qualcosa di unico [...]: lo si fa senza uscire dal mondo d'oggi, talvolta con lo stesso spirito con cui si entra nei negozi a fare la spesa¹.

Con le tracce del passato, nota l'autore del reportage, a Napoli si può instaurare un rapporto di familiarità, e la città parla «di gente scomparsa da due millenni come se fosse viva»²: «la vita romana qui perde ogni solennità accademica, e si avvicina con un realismo loquace; la confidenza subentra alla riverenza»³.

La «confidenza» suscitata dalla visione di Pompei, «parlante»⁴ e ciarlieria, cede invece il

¹ G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori 1968, p. 360.

² *Ivi*, p. 362.

³ *Ivi*, p. 360.

⁴ *Ivi*, p. 362.

passo ad un senso di «riverenza» solenne, alla percezione del sacro, di cui fare esperienza in silenzio, quando ci si sposta alla zona di più antica storia della costa campana: quando si passa, dalla Pompei di Petronio e Trimalcione⁵ alla Cuma di Virgilio. La rappresentazione della zona flegrea, di Pozzuoli o Cuma, non resta al livello della semplice descrizione: gli elementi del paesaggio assurgono al rango di protagonisti di un racconto – condotto tra reportage e prosa lirica, tra narrativa e saggistica⁶ – che attraversa le epoche del mito e della storia.

Il contrasto tra un mondo borghese e chiasoso, ed un mondo silenzioso e solenne, è oggetto anche della riflessione di Amedeo Maiuri, l'archeologo che guida Piovene e che, in pagine di pochi anni precedenti *Viaggio in Italia*, coniuga squarci narrativi e descrittivi all'esposizione del lavoro archeologico. Associando Petronio non tanto a Pompei quanto a Pozzuoli, Maiuri lascia comunque a Cuma il titolo di città virgiliana:

All'epica Cuma, silenziosa e chiusa nel mistero dei suoi antri, si contrappone Pozzuoli (l'antica *Puteoli*) mercantile, industriosa e godereccia, rumorosa e affollata [...]⁷.

⁵ «“Pompei è Petronio, è Trimalcione”, mi ha detto un giorno padre Vincenzo Cilento, lo studioso barnabita che Croce ebbe per amico “ma Cuma è di più, è Virgilio”» (*ivi*, p. 363).

⁶ Luciano Simonelli, a questo proposito, definisce Piovene «saggista-narratore»: «perché a mio avviso Guido Piovene non è stato né un narratore né un saggista puro, è stato un autore che ha abolito gli steccati tra narrativa e saggistica» (L. SIMONELLI, *Il messaggio di Guido Piovene. Riflessioni su uno scrittore che ha vinto la sfida del tempo*, in M. Rizzante (a cura di), *Guido Piovene. Tra realtà e visione*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento 2002, p. 17). E, più avanti, si nota che «il narratore, il pensatore, il saggista e il giornalista che sono in lui, convivono inseparabili come “sfumature” di una medesima realtà di scrittore» (*ivi*, p. 20).

⁷ A. MAIURI, *Itinerarium phlegraeum*, in *Id.*, *Itinerario flegreo*, Napoli, Bibliopolis 1983, p. 42.

Raffigurazioni dei Campi Flegrei nella letteratura italiana del secondo Novecento (ed oltre)

Il saggio ripercorre le tipologie di raffigurazione dei Campi Flegrei nella letteratura italiana tra la fine del Novecento e l'inizio del nuovo Millennio. Il caratteristico paesaggio partenopeo è stato rappresentato in molti modi: negli anni Cinquanta Piovene durante il suo *Viaggio in Italia* sottolineava il rapporto simbiotico tra natura e archeologia; mentre la Ortese ne *Il mare non bagna Napoli* esplorava il "sonno della ragione" di una città piena di contraddizioni; le stesse che in *Donnarumma all'assalto* di Ottieri portano al conflitto tra il razionale psicologo aziendale e l'irrazionale Donnarumma che non vuole rispettare le procedure d'assunzione. In autori quali La Capria, Sovente e De Luca i Campi Flegrei assumono invece un valore metaforico, delineando una sorta di geografia dell'anima.

Representations of the Phlegraean Fields in Italian literature during the second half of the Twentieth Century (and later)

This article retraces the types of representation of the Phlegraean fields in Italian literature between the late Twentieth Century and the beginning of the new millennium. The typical Neapolitan landscape was represented in many ways: during the fifties, Piovene, in *Viaggio in Italia*, stressed the symbiotic relationship between nature and archaeology; whereas Ortese, in *Il mare non bagna Napoli*, explored the "sleep of reason" of a town full of contradictions; the same contradictions that in Ottieri's *Donnarumma all'assalto* cause the conflict between the reasonable corporate psychologist and the irrational Donnarumma who refuses to respect the employment procedures. In authors such as La Capria, Sovente and De Luca, the Phlegraean Fields take on a metaphorical value, outlining a sort of geography of the soul.

Virginia di Martino

MARILENA ERMILLI

La visione della tragedia nel primo romanticismo tedesco

L'eroismo sublime di Empedocle e l'atopia tragica nella Morte di Empedocle di Hölderlin (1797-1800)

Nel primo atto della prima stesura due nobili fanciulle descrivono Empedocle come un uomo che vive libero dal bisogno in un mondo tutto suo: un tipo così orgoglioso da sfidare e offendere persino gli dei. Per contro il sacerdote **Ermocrate**, discorrendo con **Crizia**, rivela che il filosofo ha perduto il favore degli dei, quello stato di grazia di cui si era servito per incantare il popolo e indurlo a vivere senza leggi e senza freni. Secondo il sacerdote insomma, i numi avrebbero spinto il loro prediletto nelle tenebre dell'incoscienza (*in sinnlosen Nacht*)

[...] perché nell'eccesso della sua fortuna troppo dimenticò le distanze e *si ritenne unico*: così è stato punito con una solitudine infinita.

Nondimeno, egli va dicendo in giro che dalla sua parola trassero origine gli dei: «[...] e *questa fiamma, ovunque si abbatta, apre un varco*»¹. Perciò è giunta l'ora di scagliare contro questo pericoloso sovversivo un anatema che possa giustificare la sua condanna all'esilio, così «[...]

¹ Cfr. F. HÖLDERLIN, *La morte di Empedocle*, trad. it. di Erwin Pocar con testo originale a fronte, Milano, Garzanti 2010, p. 17, corsivo mio. D'ora in poi le citazioni tratte da questo testo saranno inserite direttamente nella mia trattazione.

espierà l'ora fatale in cui si fece dio» (op. cit. p. 19, c.m.).

Secondo Ermocrate, in definitiva, Empedocle si è presentato al popolo come messaggero dei numi per potersi arrogare il diritto di violare le leggi della convivenza civile. Fin dalla sua prima entrata in scena, infatti, il filosofo ammette di brancolare nel buio come un cieco dopo aver perduto l'intimità con la natura e con gli dei, *punito come i Titani confinati nel Tartaro per ordine di Giove*². Ma siccome per sua colpa ha profanato il santuario della natura e ha rotto il patto d'alleanza suggellato con le potenze eterne nell'illusione di assoggettare gli dei, ora invoca sulla sua anima maledizione e vergogna (p. 25). In questo stato di prostrazione caccia **Pausania**, il suo discepolo prediletto convinto di poter trovare in lui quello che si vantava «[...] di essere più di un mortale perché l'amorosa natura l'aveva colmato di eccessiva felicità» (p. 27). Infatti allora, irradiato dalla grazia della natura divina, partecipava all'anima del mondo a tal punto che *la sua vita era diventata poesia (so ward auch mir das Leben zum Gedicht)*³. In quel tem-

² *Op. cit.* p. 23, c.m. Come è noto, nella mitologia greca il Tartaro è l'abisso più profondo dell'Ade, un luogo impenetrabile in cui sono confinati i Titani sconfitti da Giove con l'aiuto dei Giganti come ci informa Esiodo (cfr. *Teogonia*, vv. 615-880). Sul significato della sconfitta dei Titani, personificazioni dell'essere cieco e insensato, da parte degli dei olimpici come fattori archetipici dell'evoluzione della coscienza si veda F.W. SCHELLING, *Filosofia della mitologia*, Lezioni 1842-1846, trad. it. di Lidia Procesi, Milano, Mursia 1999, Lezione XXVII.

³ *Op. cit.* p. 26, c.m. La condizione paradisiaca evocata da Empedocle era già stata descritta nel romanzo epistolare di Hölderlin *Iperione*. Così si esprime il protagonista: «Essere uno con tutto ciò che vive e tornare, in una felice dimenticanza di sé stessi, al tutto della natura: questo è il punto più alto del pensiero e della gioia [...]». Una volta perduta l'unità di anima e natura l'intuizione della totalità indivisa è riservata ai fanciulli e ai poeti. Difatti la poesia è matrice della filosofia e della vita spirituale: «Tutto ciò che è inconciliabile converge nella misteriosa fonte della poesia»

La visione della tragedia nel primo romanticismo tedesco

Attraverso l'analisi della *Morte di Empedocle* (1797-1800) di Hölderlin, vengono delineate le caratteristiche della tragedia tedesca nel primo romanticismo tedesco, in particolare: l'eroismo sublime del protagonista, e l'atopia tragica. Empedocle diviene l'emblema dell'uomo che, grazie al suo ruolo di intermediario tra gli Déi e il popolo, si arroga il diritto di violare le leggi della convivenza civile, peccando di orgoglio e tracotanza per svelare l'ignoto agli uomini. Per Hölderlin, il filosofo greco come un novello Prometeo sfida i limiti posti alla coscienza umana alla ricerca di una verità che si rivela solo nell'esperienza del dolore e lo conduce necessariamente all'autodistruzione nel fuoco.

The concept of tragedy in Early German Romanticism

Through the survey of Hölderlin's *Death of Empedocles* (1797-1800), this article outlines the features of tragedy and Early Romanticism in Germany, notably: the hero's sublime bravery and the tragic atopy. Empedocles became the symbol of the man who – thanks to his role as mediator between Gods and the people – claims the right to disobey the laws of respectful coexistence, committing the sins of pride and arrogance in order to reveal the unknown to the people. According to Hölderlin, the Greek philosopher – like a reborn Prometheus – challenges the limits of human consciousness, in search for a truth that can be revealed only through the experience of pain and inevitably leads him to self-destruction by fire.

Marilena Ermilli

RAFFAELLA IZZO

Pasolini e l'Epigramma

La seconda parte della raccolta pasoliniana *La religione del mio tempo* contiene alcuni epigrammi, raggruppati in due sezioni: *Umiliato e offeso. Epigrammi* (1958) e *Nuovi epigrammi* (1958-1959)¹. Si tratta di distici in cui il secondo verso di ogni coppia, come nel distico elegiaco latino, è graficamente segnato da un rientro. Talvolta il poeta fa seguire a una serie di distici un verso isolato (spesso con funzione di *aprosdòketon*), «quasi una tenace reminiscenza della terzina»². I versi vanno dall'endecasillabo al doppio novenario, con tutte le possibili ipo- e ipermetrie: le rime, piuttosto rare, non sono riconducibili a schemi predefiniti e spesso si riducono a rapporti omofonici, quali la consonanza e l'assonanza. In alcuni epigrammi brevi o brevissimi può ricorrere la rima baciata.

Tricomi osserva che complessivamente gli epigrammi pasoliniani, nonostante le frequenti e molteplici violazioni delle norme metriche tradizionali,

¹ Per le citazioni dalle due raccolte si adatteranno rispettivamente le sigle UO e NE, riportate accanto al testo citato e seguite dalla cifra araba indicante il numero di pagina nell'edizione di P.P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, t. 1, Milano, Mondadori 2003. Inoltre, laddove s'intendano evidenziare parole o espressioni significative, si farà ricorso all'uso del corsivo.

² F. BANDINI, *Il "sogno" di una cosa chiamata poesia*, Introduzione a P.P. PASOLINI, *Op. cit.*, p. XLV. Lo studioso, inoltre, osserva come il metro degli epigrammi attesti «il dissolversi della forma-terzina», processo inteso non come un mero fenomeno di natura formale, ma come crisi di una struttura poetica capace di esprimere una organica visione del mondo.

costituiscono la porzione più omogenea, compatta e riconoscibile dell'intero libro, quella i cui componimenti ubbidiscono tutti a una stessa, ferrea, percepibile, legge interna, che prevede una regolare successione di distici. Perciò questi epigrammi appaiono quasi, oltre che un tutt'uno formale, un'opera nell'opera, se si tratta non soltanto dei testi forse più felici e risolti tra quelli compresi nella *Religione*, e di testi che tutti ripropongono uno stesso schema di fondo, ma anche di componimenti tematicamente omogenei³.

Ciò che, infatti, conferisce coesione e compattezza a tale sezione è la *vis polemica* con cui il poeta si rapporta all'attualità sociale, politica e culturale, nonché l'intento di farne un vero e proprio manifesto di poetica. Non a caso, nel testo che conclude l'intera sezione, *In morte del realismo*, Pasolini riflette sulla specificità della propria poetica nel panorama della letteratura del tempo.

Altra peculiarità degli epigrammi, soprattutto se rapportati ad altri componimenti della raccolta di cui fanno parte, è il fatto che il poeta sembra dare ancora alla propria parola una funzione pubblica, civile, pur nella consapevolezza che il potere del neocapitalismo, con la sua forza omologatrice, non consente modelli sociali e culturali alternativi. La satira di Pasolini diventa, pertanto, espressione del risentimento di chi, pur consapevole dell'inutilità della propria parola, non si rassegna al silenzio, non tace la propria protesta⁴.

La notevole efficacia del linguaggio poetico degli epigrammi pasoliniani è sottolineata anche da Bandini, il quale evidenzia, peraltro, il grande sforzo di sintesi operato dall'autore, incline all'affabulazione e all'argomentazione.

³ A. TRICOMI, *Sull'opera mancata di Pasolini. Un autore irrisolto e il suo laboratorio*, Roma, Carocci 2005, p. 164.

⁴ *Ivi*, p. 201.

Pasolini e l'Epigramma

Col presente lavoro sugli *Epigrammi* di Pasolini s'intende sottolineare la peculiarità del suo sperimentalismo, inteso come rapporto dialettico tra innovazione e tradizione, evidenziando, attraverso il riferimento ai *topoi* della tradizione epigrammatica latina, le implicazioni "civili" insite nella scelta di un genere "irregolare", ascrivibile all'ambito della *Musa pedestris*. La *vis* polemica, cifra espressiva di tali componimenti, si carica, dunque, di una forte valenza *construens*. Emerge, pertanto, il quadro di una poesia all'insegna del binomio "passione" e "ideologia": un *pathos* che, attraverso l'invettiva, evidenzia il carattere militante della parola poetica pasoliniana.

Pasolini's Epigrams

This work about Pasolini's *Epigrams* underlines the peculiarity of his experimentalism, as dialectical relation between innovation and tradition. Moreover, through the reference to the *topoi* of the Latin epigrammatic tradition, it shows the "civil" implications implied in the choice of an "irregular" genre which is related to the sphere of the *pedestris Muse*. The polemical *vis*, which is the expressive feature of these poems, acquires a strong *construens* value. Thence, a type of poetry, characterized by the binomial "passion" and "ideology", emerges: a kind of *pathos* which shows the committed nature of Pasolini's poetical lines through invective.

Raffaella Izzo

VITTORIO PELLEGRINO

Quando l'Opera dei Pupi sbarcò a
Stoccolma. Su *le rappel à l'ordre*
di Stefano D'Arrigo e *Cima delle*
nobildonne

«**A** voi, signori dottori, piacciono le
strips, i fumetti?»¹.

Se è pur vero che una valida analisi «può cominciare da *qualunque* luogo anche minimo della realtà a cui ci interessiamo»², si preciserà ad ogni modo come la scelta di aprire su questo *fragmentum* darrighiano – ovvero con una scheggia di discorso diretto situata proprio a poche pagine dall'*incipit* di *Cima delle nobildonne*³, il romanzo oggetto di questa analisi che chiude con un'enorme incognita la singolare carriera dello scrittore siciliano – abbia tutto un suo peso particolare⁴.

Un'opzione che assume senso non solo, genericamente, in merito alla famigerata inclinazione di D'Arrigo a fare dei suoi romanzi vere e proprie “narrazioni per immagini”, o per il semplice fatto che lo stesso autore si fosse dedicato a vari livelli alle arti visive (come critico e come pittore), o ancora in relazione alla costante presenza nei suoi scritti dello *sguardo*, capace di cogliere nuovi aspetti della realtà pro-

¹ S. D'ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, Milano, Mondadori 1985, p. 24.

² L. ANCESCHI, *Gli specchi della poesia. Riflessione, poesia, critica*, Torino, Einaudi 1989, p. 15 (c.n.).

³ D'ora in poi *CDN*.

⁴ Rimane metodologicamente rilevante appropriarsi dell'intuizione anceschiana secondo cui giusto da un “luogo minimo” si possa partire, per magari gettare poi luce nuova su ampie superfici a torto ritenute periferiche.

prio nel momento in cui si scatena il suo furore deformante: in questa sede si tenta di cogliere il valore ed insieme l'intento metanarrativo di cui tale domanda concernente il mondo dei *comics* è portatrice – un quesito che è centralmente uno dei personaggi più emblematici dell'opera a formulare rivolgendosi al suo "pubblico". Importante, a nostro avviso, perché in parte spiega il testo, o meglio la *costruzione* del testo, i suoi personaggi, i temi, la tipologia delle rappresentazioni, i loro livelli di lettura: non si dirà certamente plasmati *in toto* sul modello dei *comics*, ma, in una formula che crediamo più stemperata, d'ispirazione, a tratti, "fumettistica". Si introduce qui, parlando dell'ultima fatica del messinese, una componente *pop* che finora, mi pare, sia stata poco tenuta in considerazione.

Ciò non significa, si badi bene, che il nostro frammento posto in origine al discorso non abbia attirato l'attenzione di altri studiosi, o che sia rimasto del tutto criptato tra le righe di un romanzo complesso qual è *CDN*, al contrario. Da un lato, infatti, il parere della critica è pressoché da sempre unanime nell'attribuire a questa pagina darrighiana, o più in generale all'episodio a cui appartiene il lacerto sul fumetto, un ampio spettro esegetico. Dall'altro, e su un piano più squisitamente narratologico questa volta, Walter Pedullà, riflettendo nella sua densa introduzione all'ultima edizione di *CDN* sulla struttura dell'opera e sul sistema del "montaggio" (quella «tecnica con cui si associano o connettono le cose più remote»⁵), ha parlato più volte – introducendo elementi importanti, ma senza trarne di seguito le radicali conseguenze – di «sutura di elementi contigui» (p. XIX),

⁵ W. PEDULLÀ, *Il giallo metafisico di Stefano D'Arrigo*, introduzione a S. D'ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, Milano, Rizzoli 2006, p. XLII.

Quando l'Opera dei Pupi sbarcò a Stoccolma. Su *le rappel à l'ordre* di Stefano D'Arrigo e *Cima delle nobildonne*

Instancabile visionario, D'Arrigo fu autore di un secondo romanzo, dalla gestazione decisamente meno sofferta rispetto all'*Horcynus Orca* (1975), ma non per ciò avulso nel suo esito ultimo da un certo grado di complessità. Il saggio in questione è dedicato a questo autentico "sobborgo letterario": *Cima delle nobildonne*, consegnato alle stampe, a riflettori quasi spenti, dieci anni dopo l'uscita del grande capolavoro.

La presente analisi tenta di far emergere, nel prospetto di tale *nuova* poetica darrighiana – dispiegante *in toto* i segni del generale clima di "ritorno all'ordine" inaugurato dal postmoderno –, alcune delle quasi inavvertite componenti *pop* presenti nel testo: per un verso attraverso la costruzione di un'inedita visuale critica che tenesse in conto la potenziale natura di "opera aperta" del libro e il *double coding* che appare, nelle intenzioni dell'autore, organizzarne la struttura di fruizione; per l'altro con la presa in esame di taluni fattori fin qui trascurati dagli studiosi, quali ad esempio l'influenza esercitata su D'Arrigo dalla narrativa a fumetti e l'elaborazione da parte del siciliano di una originale poetica pop-surrealista al confine con la fantascienza.

Una breve ma puntuale riflessione sulla "narrazione per immagini" ha permesso di delineare il legame esistente nel messinese tra l'universo dei *comics* e l'Opera dei Pupi siciliani.

When the Sicilian Puppet Theatre arrived in Stockholm. On Stefano D'Arrigo's le rappel à l'ordre and Cima delle nobildonne

Tireless and ahead of his time, D'Arrigo wrote a second novel, who was certainly developed in a less agoinizing way than *Horcynus Orca* (1975), and

whose final outcome nonetheless attained a certain degree of complexity. This essay deals with this genuine “literary suburb”: *Cima delle nobildonne*, ready to be printed, the spotlight almost off, ten years after the release of the great masterpiece. This survey aims to bring to light some of the almost unnoticed pop features of the text, from the perspective of D’Arrigo’s new poetics – that entirely shows the signs of the general “return to order” climate introduced by postmodernism: on the one hand, building an unusual critical view that accounted for the virtual nature of the book as an “open work” and the double coding that, according to the author’s intentions, seems to organize the fruition’s structure; on the other hand examining some factors that scholars have neglected so far, such as the influence exerted on D’Arrigo by comic strips and the original pop-surrealist poetics bordering sci-fi developed by the Sicilian writer. Through a brief but accurate reflection on the “narration through images”, the essay outlines the existing connection between the world of comics and the Sicilian Puppet Theatre in the area of Messina.

Vittorio Pellegrino

ISABELLA ROSSI

Alfredo Oriani: al di là della morale di fine Ottocento

Nel bellissimo quadro di Vittorio Maria Corcos *Sogni* (1896) è rappresentata una donna elegantemente vestita seduta su una panchina. Lo sguardo è puntato sullo spettatore, tuttavia gli occhi sono lievemente socchiusi e conferiscono alla donna un'espressione assonnata. Con una mano posta sotto al mento si sostiene il viso, mentre l'altro braccio è mollemente appoggiato allo schienale della panchina. Posati vicino a lei, vediamo un cappello, un ombrellino parasole e alcuni libri. Possiamo dunque immaginare la "storia" del dipinto: la donna è uscita a fare una passeggiata, presumibilmente per cercare un posto tranquillo, appartato, silenzioso, dove potersi immergere in qualche romanzo e perdersi tra i pensieri e le fantasie suscitati dalla lettura. L'espressione, dunque, non è assonnata, ma sognante, quasi incantata.

Quest'opera non è l'unica in cui l'artista rappresenta delle lettrici¹, e la scena stessa è cara ai pittori dell'Ottocento. Sono infatti numerosissimi gli esempi di dipinti che ritraggono donne immerse nella lettura di qualche romanzo, sul divano o a letto, con i volti sognanti o concentrati, nude, in *deshabillé* o magnificamente vestite.

L'immagine del quadro descritto potrebbe rappresentare Ida, la protagonista forte e ribelle di *No*, romanzo del 1881 di Alfredo Oriani:

¹ Ad esempio: *Pomeriggio in terrazza* e *Lettera sul mare*.

La fanciulla aveva in tasca una piccola edizione di Leopardi, aperse la porta ed uscì.[...] La fanciulla era così immersa nella propria lettura, che non udì un passo di cavallo scendere verso il cortile per quel sentiero nascosto e fermarsi ad un vano della siepe².

Fin dalle prime pagine si intuisce che la protagonista non è una donna ordinaria. Intelligente e colta, dissidente e determinata, fredda calcolatrice, Ida non assomiglia affatto al ritratto di una donna docile e sottomessa dell'Ottocento. Qui siamo nella parte iniziale del romanzo, ma Ida non smetterà mai di essere un'appassionata lettrice: da Leopardi a Shakespeare, da Hugo a Schopenhauer, Balzac, Goethe, e così via.

Esaminando la produzione romanzesca dello scrittore, è risultato che Ida non costituisce un'eccezione, quanto piuttosto la regola: i personaggi femminili creati da Oriani sono – ad esclusione di rarissime anomalie – donne intraprendenti e rivoluzionarie, eroine coraggiose e forti, che – ognuna a suo modo – sfidano la morale e le regole che venivano loro imposte. Addentrandosi nei romanzi dello scrittore faentino si trovano motivi decisamente audaci e, dunque, decisamente inaspettati: feste orgiastiche, stupri violenti, amori tra donne dell'alta borghesia bolognese, rapporti incestuosi.

È importante ricordare che Oriani scrive tra Otto e Novecento, momento in cui anche in Italia nasce un movimento per l'emancipazione femminile³, che segnerà l'inizio di dibattiti sulla condizione della donna in cui discuteranno politici, intellettuali, scrittori e scienziati.

² A. ORIANI, *No*, Milano, Sesto San Giovanni, Barion 1926, p. 16.

³ Per maggiori approfondimenti sulla condizione della donna nell'Italia post-unitaria, cfr. M. DE GIORGIO, *Le italiane dall'unità a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1992 e B. DIJKSTRA, *Idoli di pervertità: la donna nell'immaginario artistico, filosofico, letterario e scientifico tra Otto e Novecento*, Milano, Garzanti 1988.

Alfredo Oriani: al di là della morale di fine Ottocento

In questo articolo si è preso in esame l'approccio duplice di Alfredo Oriani al tema della femminilità, indagando soprattutto il contesto in cui è vissuto lo scrittore. Oriani da un lato aveva pronunciato esplicitamente la sua idea della donna, mostrandosi in linea con la visione promulgata dagli studi medico-scientifici di fine Ottocento, tra Lombroso, Ferrero e Mantegazza; dall'altro, ha creato eroine fortemente dissidenti e rivoluzionarie, che in vario modo sfidano la morale e le regole loro imposte. A tal fine si è scelto di analizzare *Al di là*, il suo romanzo forse più significativo dal punto di vista dell'eros e della femminilità.

Alfredo Oriani: beyond the morals of the late Nineteenth Century

This article deals with Alfredo Oriani's schizophrenic approach to the theme of femininity, examining above all the environment in which the writer lived. On the one hand, Oriani explicitly expressed his vision of women, in line with the point of views promulgated by Nineteenth Century scientific and medical studies – those by Lombroso, Ferrero and Mantegazza; on the other hand, he created nonconformist and revolutionary female characters that in various ways challenge the morals and rules that are imposed on them. Therefore we have chosen to examine *Al di là*, maybe his most important novel that deals with Eros and femininity.

Isabella Rossi

ALBERTO SEBASTIANI

“Lo scarto nella visione”. Il paradossale incontro tra Samuel Beckett e Bertolt Brecht nei documentari di Gianni Celati

1. *Lo “scarto nella visione” in letteratura*¹

Parlando dei suoi lavori per il grande schermo, nella celebre intervista *Documentari imprevedibili come i sogni* di Sarah Hill, Gianni Celati dice che «con i documentari si può almeno tentare di rimettere in gioco uno scarto nella visione, in mezzo a tutti questi superspettacoli pubblicitari che sostituiscono o sostituiranno sempre più ciò che noi chiamiamo vita»². Nell'espressione “scarto nella visione” ci sono due parole chiave della poetica celatiana, molto note alla critica. Sarà però utile, proprio per questa loro presunta ovvietà, per questo valore dato per scontato, riaffrontare il si-

¹ Una prima e parziale redazione di questo intervento, intitolata “*Cinema all'aperto*. Polifonia e straniamento in Gianni Celati narratore (anche) per immagini” è stata presentata a *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, XVIII Congresso dell'Associazione degli italianisti (Adi), tenutosi a Padova dal 10 al 13 settembre 2014, all'interno del panel “Cinema e letteratura: approcci e convergenze. Registi scrittori e scrittori registi”.

² Cfr. *Documentari imprevedibili come i sogni*. Conversazione con Sarah Hill, in «Riga», n. 28 monografico su Gianni Celati, a cura di Marco Belpoliti e Marco Sironi, Milano, Marcos y Marcos 2008, p. 56. L'intervista, che risale al maggio 2003 e venne pubblicata inizialmente in *Anteprima per il cinema indipendente italiano*, catalogo del Bellaria Film Festival, Bellaria Igea Marina, giugno 2003, è stata riedita in più occasioni, tra le quali, recentemente, in G. CELATI, *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet 2011, pp. 51-62.

gnificato con cui i termini “scarto” e “visione” sono usati nell’opera dello scrittore, osservandone innanzitutto le occorrenze nella sua produzione narrativa³, dagli anni Settanta ai lavori più recenti⁴. Si tratta di un’analisi propedeutica e necessaria al discorso che presentiamo in questa sede, che intende affrontare i documentari di Celati ambientati nella Valle del Po e metterli in relazione coi suoi scritti letterari, proponendo anche una relazione tra l’autore di *Narratori delle pianure* e Bertolt Brecht. Un accostamento insolito, e a prima vista altamente improbabile per la critica celatiana, ma in realtà giustificato dall’analisi delle tecniche di straniamento usate dallo scrittore all’interno dei documentari. Un accostamento quindi pertinente, oltre ad essere coerente con l’idea celatiana di “scarto nella visione”, in quanto intende proporre un percorso nuovo per gli studi sull’autore.

Muoviamo quindi dalla parola “visione”⁵. Nei testi narrativi di Celati essa ricorre con più

³ Abbiamo lavorato sulle seguenti edizioni: *Comiche* (1971), Macerata, Quodlibet 2012; *Le avventure di Guizzardì*, Torino, Einaudi, 1973; *La banda dei sospiri* (1976), Milano, Feltrinelli 1998; *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* (1975), Torino, Einaudi 2001; *Lunario del paradiso* (1976), Milano, Feltrinelli 1996; *Narratori delle pianure* (1985), Milano, Feltrinelli 1991; *Quattro novelle sulle apparenze*, Milano, Feltrinelli 1987; *Verso la foce* (1989), Milano, Feltrinelli 2011; *Recita dell’attore Vecchiatto nel teatro di Rio Saliceto*, di Gianni Celati/Attilio Vecchiatto, Milano, Feltrinelli 1996; *Cinema naturale*, Milano, Feltrinelli 2001; *Fata Morgana*, Milano, Feltrinelli 2005, *Vite di pascolanti*, Roma, Nottetempo 2006.

⁴ Siamo ben consapevoli della distinzione tra le fasi della produzione celatiana che la critica ha individuato, per la quale rimandiamo all’esaustiva e sintetica nota n. 2 a pagina 15 in G. IACOLI, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all’opera di Gianni Celati*, Macerata, Quodlibet 2011.

⁵ Tanto le occorrenze di “scarto” (e “scarti”, ma anche “scartato”, “scartati” e “scartato”, nonché “scartare”), quanto quelle di “visione/i” sono state effettuate attraverso lo spoglio manuale dei testi e attraverso un’interrogazione degli stessi usando l’applicazione “Google Books”, che ospita quasi tutti i libri celatiani e per-

“Lo scarto nella visione”. Il paradossale incontro tra Samuel Beckett e Bertolt Brecht nei documentari di Gianni Celati

Muovendo dall'espressione «scarto nella visione», usata da Gianni Celati in una celebre intervista di Sarah Hill sui documentari, questo saggio cerca di definirne in primo luogo il significato d'uso per lo scrittore, attraverso sondaggi nei testi narrativi e saggistici dell'autore. Tale espressione risulta una sintesi della poetica celatiana, riscontrabile, grazie a un'analisi dei testi letterari e filmici, tanto nella produzione letteraria quanto in quella cinematografica dell'autore. In entrambi i casi allo «scarto nella visione» risulta necessaria la tecnica dello straniamento, funzionale a Celati per «deviare la linearità» del discorso, esattamente come in Samuel Beckett. Le soluzioni usate da Beckett, per Celati un modello dichiarato in più occasioni, sono però riscontrabili nelle opere narrative dello scrittore italiano, ma non sembrano tradotte nei documentari raccolti nel cofanetto *Cinema all'aperto. Tre documentari e un libro* (Fandango, 2011), ovvero *Strada provinciale delle anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999) e *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2002). In essi, come intende dimostrare questo saggio, le tecniche di straniamento sembrano essere debitorie di un altro autore teatrale, Bertolt Brecht, le cui soluzioni per il teatro epico presentano diverse analogie, pur con molti distinguo, con quelle adottate da Celati nei documentari.

“The swerve in concept”. The paradoxical encounter between Samuel Beckett and Bertolt Brecht in Gianni Celati's documentaries

Starting with the phrase «swerve in concept», used by Gianni Celati during a well-known interview by Sarah Hill about documentaries, this essay tries to define above all the meaning of use for the writer, examining the author's narrative texts and essays. Such phrase sums up Celati's poetics, and can be

ascertained – through an analysis of literary and film writings – both in the literary and film works of the author. In both cases the «swerve in concept » requires the use of the distancing technique, that Celati employs to «divert the linearity» of discourse, exactly like Samuel Beckett. The solutions used by Beckett, that Celati repeatedly acknowledged as his model, can nevertheless been found in the Italian writer's narrative works by, but they don't seem to have been translated in the documents collected in the slipcase *Cinema all'aperto. Tre documentari e un libro* (Fandango, 2011), or *Strada provinciale delle anime* (1991), *Il mondo di Luigi Ghirri* (1999) and *Case sparse. Visioni di case che crollano* (2002). The distancing techniques used in these works, as this essay aims to prove, are apparently indebted to another playwright, Bertolt Brecht, whose solutions for the epic theatre – although with many fine distinctions – show many similarities with those employed by Celati in his documentaries.

Alberto Sebastiani

SAVERIO VITA

Il *discorso associativo* e il dialogo
in *absentia* nel *Male Oscuro* di
Giuseppe Berto

La narrazione del *Male oscuro* si fonda su una struttura piuttosto complessa. Berto propone una sorta di enumerazione caotica di rappresentazioni, di episodi posti in successione secondo i collegamenti tipici delle associazioni libere psicanalitiche. Il lettore è chiamato, per goderne, a riproporre a se stesso un proprio ordine mentale di essi, a concepire in prima persona un sistema in cui gli episodi costruiscano il loro senso interagendo tra di loro. Ciò può essere fatto anche mediante un processo di immedesimazione capace di giungere alla forza di uno sfogo catartico, potenziato rispetto alla catarsi estetica pura intesa nei termini aristotelici, poiché chi legge è spinto a ripercorrere le medesime associazioni con il vantaggio della distanza dagli eventi narrati e, dunque, con un coinvolgimento psicologico che non implica il pericolo dell'angoscia e che quindi può avvenire senza mediazioni.

Chi volesse ricercare i nodi fondamentali di questo complesso sistema di rappresentazioni, ne troverebbe la chiave di lettura in tre punti: l'importanza dei sogni narrati dal protagonista (sui quali mi sono soffermato in altra sede)¹; la performatività dello stile adottato, ovvero il *discorso associativo*; l'essenza dei dialoghi in *absentia* del protagonista.

¹ S. VITA, *Rimozione freudiana e riemersione letteraria nel Male Oscuro di Giuseppe Berto. Il sogno della libreria Rossetti*, «Studi Novecenteschi», Pisa-Roma, Serra, n. 84, luglio-dicembre 2012.

Il *discorso associativo* è uno stile di natura fortemente performativa, una “mimesi diegetica” in quanto il discorso è diretto e agito, eppure perfettamente inserito nel contesto della diegesi. Questo utilizzo dei termini aristotelici ci aiuta a comprendere che la narrazione del *Male oscuro*, nel suo intreccio, sarebbe impossibile da veicolare se non attraverso il *discorso associativo*, e che lo stile ha un ruolo sostanziale anche nella fase compositiva. Nel *Male oscuro* il legame tra stile e intreccio partecipa della stessa natura del segno linguistico: un significante (il *discorso associativo*) e un significato (l'intreccio) come componenti inscindibili. Se Berto avesse adottato una scrittura più convenzionale, il suo testo sarebbe diventato un caso clinico più che un romanzo, poiché questa è la natura della sua fabula: il diario di una nevrosi.

Data quindi l'importanza di questi punti, è impossibile parlare compiutamente del *discorso associativo* senza tener conto in modo particolare della *voce*, della categoria di tempo e della tecnica di rappresentazione del ricordo così per come sono inseriti nella *narrazione in sé*. Con *narrazione in sé* indico un testo difficilmente analizzabile attraverso un metodo che voglia sciogliere i legami tra l'intreccio e le funzioni narrative che lo strutturano; un testo in cui la sintassi, la grammatica, la logica dell'esposizione e il contenuto di essa vanno realmente di pari passo per essere vicendevolmente comprese, esattamente come accade nel segno linguistico.

Per riconoscere il dialogo *in absentia* come dispositivo narrativo fondamentale agli esiti del romanzo, sarà quindi necessario soffermarsi su questi elementi, poiché è attraverso di essi che il dialogo con un interlocutore assente permette alla *narrazione in sé* di “esplodere” definitivamente nella propria autenticità.

Il *discorso associativo* e il dialogo in *absentia* nel *Male Oscuro* di Giuseppe Berto

Il saggio propone, attraverso una lettura stilistica e narratologica, una visione approfondita della prosa del *Male oscuro*, il romanzo più importante di Giuseppe Berto. In particolare, dopo un'analisi accurata del discorso associativo – ovvero il particolare *stream of consciousness* di cui fa uso l'autore – si individua nei dialoghi *in absentia* che il protagonista indirizza al padre, ormai defunto, uno dei nodi centrali del romanzo, quello in cui le innovazioni stilistiche della prosa bertiana prendono maggiormente corpo. Per giungere a tale conclusione, l'autore del saggio concentra l'analisi su alcuni aspetti particolari del romanzo, come il trattamento della voce narrante, l'utilizzo di plurimi livelli di narrazione, il cambiamento repentino e non sempre giustificato dei tempi verbali.

Associative discourse and dialogue in absentia in Il Male Oscuro by Giuseppe Berto

This essay offers – through a stylistic and narratological analysis – an in-depth view of Giuseppe Berto's prose writing in his most important novel *Il Male oscuro*. Specifically, after an accurate analysis of the associative discourse – namely the peculiar *stream of consciousness* used by the author – the dialogues *in absentia* that the protagonist addresses to his deceased father are recognized as one of the cruxes of the novel, where the stylistic innovations of Berto's prose especially take place. To reach this conclusion, the author of the essay focuses on some of the novel's peculiar features, such as the treatment of the narrator's role, the use of numerous narrative levels, the sudden – and not always justified – shift in tenses.

Saverio Vita