

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in SCIENZE FILOSOFICO-
LETTERARIE, STORICO-FILOSOFICHE
E ARTISTICHE

Ciclo XXIX

«LONTANI ENTUSIASMI
ALLO STATO NASCENTE».
ITINERARI VERSO
FRATELLI D'ITALIA E DINTORNI

Coordinatrice:

Chiar.ma Prof.ssa BEATRICE CENTI

Tutor:

Chiar.mo Prof. GIULIO IACOLI

Co-Tutor

Chiar.mo Prof. CARLO VAROTTI

Dottoranda: CLAUDIA CORREGGI

INTRODUZIONE

Introduzione

Questo libro è un prodotto di questa società, né meglio né peggio di essa.¹

Vari sono i motivi per ritenere *Fratelli d'Italia* un'opera sintomatica, a partire dal fatto che essa offre una doviziosa messe di indizi che rivelano un cambiamento paradigmatico dell'immaginario occidentale. Processi che si riverberano sullo scenario italiano, tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta. Nella condizione in cui ci ha collocato la storia, di 'conniventi' con l'epoca d'oro del postmoderno – gli anni Ottanta – e poi di testimoni della sua fine, decretata all'unanimità dalla critica – più propensa a esternare sollievo per la scomparsa, o a rifiutare di certificare l'attendibilità della definizione² che a piangerne l'estinzione – è parsa interessante un'indagine che andasse a coglierne i primi segnali e a sondare al tempo stesso il grado di consapevolezza diffuso nel campo culturale italiano del tempo. La prima fase della ricerca, che il capitolo d'esordio documenta, volutamente circoscritta all'interno di un arco temporale molto ristretto, il 1963, coincidente con l'anno di pubblicazione della prima edizione di *Fratelli d'Italia*, ha preso il via come ricognizione di quei segnali, intermittenti interruzioni delle strategie rappresentative prevalenti, preannunci di pratiche e tendenze che confluiscono in una messa in discussione dei criteri e delle modalità affermatesi come convenzioni nel modernismo.

Sulla scorta di una suggestione tratta da Ceserani,³ si è deciso di concentrare l'attenzione su un periodo limitato, il 1963 e i suoi dintorni, cercando di trovare un difficile equilibrio tra due opposte tendenze. Da una parte quella, che l'attraversamento del postmoderno ha depositato come residuo, di legittimare la percezione di attimi isolati nel fluire del tempo, individuandoli come plausibili oggetti di studio, dall'altra l'aspirazione a una visione unitaria, substrato permanente di una tradizione ancora modernista, con il corollario del rischio che l'esiguità della distanza critica

1 La frase attribuita a Giangiacomo Feltrinelli continua: «una certa società si è, forse per la prima volta, vista nello specchio. Capisco la sorpresa, mi sorprende l'indignazione che sa di malafede. Ciascuno è quello che vuole essere, e perché vergognarsi di quello che si è e che si vuole essere? [...] Nel libro *Arbasino* descrive luoghi, abitudini, espressioni e avvenimenti comuni a una certa società italiana. Intendo dire quel misto di café society letteraria teatrale, insomma quel mondo snob degli intellettuali romani e milanesi. Intelligenti, spregiudicati, cinici talvolta. Talvolta presuntuosi e arroganti» in Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 1999 p. 250-1.

2 Un'eccezione è costituita da Matteo Di Gesù, *La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana*, Milano, Franco Angeli, 2003.

3 «In ogni caso, concentrarsi su un decennio è operazione meno astratta di quella che ragiona per secoli e concentrarsi sui singoli anni, spesso avvertiti come anni cruciali, diversi dai precedenti e dai successivi, può avere una certa utilità ermeneutica, e anche didattica», Remo Ceserani, "Convergenze # 9 – Anni cruciali" in *La ricerca*. Loescher, 25 febbraio 2014.

comporta. A complicare ulteriormente la mediazione tra questi due diversi modelli di approccio interviene una particolare condizione professionale – l’insegnamento nella scuola secondaria – che, in virtù di una deformazione onnipresente e pervasiva, induce a non perdere mai di vista una possibile applicazione didattico-divulgativa delle indagini compiute. La ricerca di nuove pratiche in sintonia con una popolazione scolastica di fisionomia cangiante è al centro di una discussione su diversi fronti, a partire dalla consapevolezza, maturata sul campo, della labilità attuale di categorie non più al riparo da una rapida obsolescenza come quelle di storia letteraria o di canone. A difesa di quest’ultimo in particolare, periodicamente, vengono innalzati contrafforti istituzionali in forma di indicazioni ministeriali (dal che se ne deduce che il canone letterario è percepito in Italia come questione storicamente connessa alle sorti – e al presidio – dei confini della nazione) e nei convegni si schierano paladini, la cui baldanza oratoria tradisce un’ansia di fondo che il contatto ravvicinato con le nuove generazioni in parte giustifica. La questione è complessa, e non se ne può che accennare qui, se non come alla premessa che ha indotto a suggerire, nel I capitolo, una presentazione della frazione temporale identificata nel 1963 secondo il dispositivo dell’allestimento virtuale di un parco tematico a quello stesso anno intitolato. Così la mappa panoramica di quell’anno davvero cruciale viene a essere designata da una selezione di frammenti rappresentativi, organizzata in un percorso che si immagina scandito da stazioni virtuali: testi provenienti da orizzonti artistici diversi e di autori diversi. Via via definita dalla molteplicità dei dati coevi afferenti il campo culturale, essa, la mappa, va a costituirsi come «una pseudo fantasmagoria cronotopica»,⁴ strategicamente concepita, con una buona dose d’azzardo, dalla motivazione di un eventuale ricezione scolastica. La scelta di metodo è dovuta alla considerazione – lo si vuole ribadire – maturata nella pratica didattica, che la babele pluridiscorsiva destinata a recepire la trasmissione del canone, e convocata a cooperare alla sua interpretazione,⁵ imponga di individuare nuove prassi e nuovi linguaggi, senza pregiudiziali nei confronti di approcci inconsueti, mantenendo alta l’attenzione verso i rischi che vi sono connessi. In particolare l’idea della mappa, se spinta verso l’opzione divulgativa di un parco tematico virtuale, – qui suggerita – potrebbe comportare la probabilità un «uso cartoonistico, falsato e stereotipato [della] storia»,⁶ col pericolo di «legittimare un rapporto pseudo infantilisticamente ludico, leggero, superficiale»,⁷ a scapito di un’interpretazione ponderata che sembrerebbe maggiormente garantita dagli approcci tradizionali.

4 Giovanni Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 349.

5 Cfr.: Yves Citton, *L’Avenir des humanités*, trad. it., *Future umanità. Quale avvenire per gli studi umanistici?*, Palermo, duepunti, 2012.

6 *Ivi*, p. 352.

7 *Ivi*, p. 353.

L'architettura del parco tematico, si inserisce senza dubbio in una tattica di manipolazione dell'immaginario orientata a progettare un dispositivo comunicativo di cui il postmoderno ha enfatizzato l'efficacia. In questo caso però non vi si ricorrerebbe per provocare nei destinatari un protratto effetto di choc con finalità meramente euforizzanti o esilaranti,⁸ volte a indurre un consumo potenziato, quanto piuttosto a predisporre, con dispiego di modalità ben note agli studenti, il contatto ravvicinato con la suggestione esercitata da un contesto culturale sollecitato da tensioni energicamente volte al cambiamento. Il romanzo di Arbasino si configura infatti come uno dei prodotti della letteratura italiana alle soglie del postmoderno più teoricamente e criticamente consapevoli. Del postmoderno esso esibisce i caratteri più peculiari tanto da costituirne un preannuncio⁹: l'apertura ai materiali degli altri campi artistici e culturali, la costruzione per assemblaggio e la fiducia nella valenza strutturale dell'elenco, il registro mimetico di un parlato che dà vita per lo più a monologhi, forzato a una innaturale semplicità 'come fosse la lingua inglese'¹⁰, per elencare più che per rappresentare, un io narrante che non ha più niente a che spartire con l'autore onnisciente del romanzo borghese, un'atmosfera diffusa, e a ben vedere tragica, di "frivolezza gratuita" in sostituzione delle fisime dell'interiorità lacerata o inetta o alienata che dir si voglia. È lo stesso Arbasino a definire, con la consueta disinvoltura verbale, la consistenza di quella vera e propria svolta, in una recensione sul *Giorno* del marzo 1963, in occasione dell'uscita del film di Fellini *Otto e mezzo*, che condivide con il romanzo la connotazione pionieristica:

La Dolce Vita era "la resa fenomenologia del mondo esterno al regista" [...] In *Otto e mezzo* il rapporto si rovescia: un torrente di immagini della fantasia si riversa sopra il mondo esteriore e lo ricopre, modifica la realtà, cancella alcuni fatti, altri ne mette in dubbio, trasforma i personaggi in statue di sale [...]. Però il fatto sconvolgente è constatare come Fellini mettendo al fuoco del surrealismo i suoi pentoloni di zuppa cinematografica dia in realtà una gran zampata alla storia letteraria.¹¹

8 «La costellazione espressiva di citazioni che rende la Parigi di Benjamin una "trama di sogno" [...] cede il campo all'effimera, simultanea compresenza e compossibilità di una molteplicità di "costellazioni" pseudostoriche [...] che, come moda, *remake* e *revival* si avvicinano al ritmo *real time* dettato dai media, determinando nel "fruitore" l'effetto allucinante, euforizzante, entusiasmante, esilarante, istericamente sublime nei confronti delle immagini della storia che è l'esatto opposto dello *choc* dialettico con cui esse, nell'ottica di Benjamin, dovrebbero essere in grado di produrre nuova esperienza, nuova intelligenza e nuova prassi delle cose» in *Ivi*, p. 344.

9 Cfr.: Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

10 Angelo Guglielmi, "Il romanzo di Arbasino" in Marco Belpoliti e Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 151-157, p. 152.

11 Alberto Arbasino, "La zampata di Fellini alla letteratura del '900" in Marco Belpoliti, Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, op. cit., p. 47-51, p. 47.

E lo fa, sintetizza Arbasino con la consueta immediatezza rappresentativa, «divorando quintali di “madeleines”, liberando ergastoli interi di Moosbrugger scatenati».¹² Così il film di Fellini, agli occhi del recensore, assume la valenza del transito di una linea d’ombra, passaggio incoraggiato dalla liquidazione sbrigativa dei simboli per antonomasia della letteratura del modernismo, e calato sulla narrativa italiana «nel momento più sensibile della frizione fra convenzione e avanguardia, e le può dare una bella botta in direzione dello sperimentalismo».¹³ Essendo ormai del tutto insostenibile la congettura che si possa fronteggiare la realtà odierna «con l’anfanante veicolo del romanzo “tradizionale”, col suo “capo”, la sua “coda, e il suo svolgimento in mezzo»,¹⁴ non resta che affidarsi alla disponibilità dell’opera aperta «a spalancarsi in tutte le direzioni [...], proliferando selvaggiamente, procedendo per accumulo [...] inglobando i materiali più eterogenei».¹⁵

Nella recensione Arbasino riconosce a Fellini un ruolo importante nell’aver inferto una vera e propria accelerazione alla storia letteraria e all’immaginario, con la traduzione in immagini dei contenuti psichici del protagonista, comprese le difficoltà incontrate dall’autore nel farsi dell’opera. Il riconoscimento palesa sia l’attitudine, che l’autore coltiva precocemente, a essere immune da difese oltranzistiche del proprio campo d’azione e, invece, a frequentare con intensità gli altri campi, sia la spiccata propensione a registrare materiali eterogenei e degradati rispetto ad un’ipotetica idealità alta, l’opera nella sua compiutezza. L’amministrazione degli stessi materiali avverrà in una seconda fase, sotto l’influenza di una sorta di *horror vacui*. È l’operazione intrapresa con la pubblicazione di *Certi romanzi* nel 1964, una sorta di quaderno degli appunti in cui Arbasino, intervenendo con l’energia dell’immediatezza su temi di teoria letteraria, corre il rischio di incorrere in quello che Gramigna ha definito «un caso lampante di iperdeterminazione».¹⁶ L’insistenza su teorie interpretative e scelte di ‘poetica’ – definizione che per Arbasino coincide con le opzioni di ingegneria della struttura – rivela, attraverso il filtro di una partecipata padronanza della materia, tutti gli autori che concorrono alla messa a punto del romanzo. I loro nomi vanno a definire la felice confluenza di condizioni favorevoli a una rapida sprovincializzazione del campo letterario italiano di cui Arbasino dà conto appunto in *Certi romanzi*, il «grande momento dello stato nascente»¹⁷, quando si sovrappongono entusiasmi (a i quali allude il titolo della ricerca) per la scoperta di Jakobson, Lévi-Strauss, Barthes, Poulet, Rousset, Starobinski al fervore per la scuola di

12 *Ibidem*.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 Maria Luisa Vecchi, *Alberto Arbasino*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 23.

17 Alberto Arbasino, *Conversazione con Graziella Pulce* in Marco Belpoliti, Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, op. cit., p. 101-124, p. 105.

Francoforte e per i formalisti russi, all'eccitazione per «le prime traduzioni di Šklovskij [...] felicità del momento dello stato nascente»¹⁸ che la successiva «inflazione di testi scolastici di terz'ordine»¹⁹ condurrà a estinguersi. Molti di questi autori appaiono allora per la prima volta nel panorama culturale italiano – di nuovo lo spirito pionieristico – e sono destinati a imprimervi una profonda influenza. In particolare Frye per quello che riguarda la differenza tra *novel* e *romance*, ma soprattutto tra ironia e satira, vale a dire tra i modelli per dar forma a mondi finzionali non idealizzati²⁰, e Bachtin in relazione al serio comico e ai suoi influssi sul romanzo, con i riferimenti a l'*Satyricon* di Petronio, come grande affresco in grado di riflettere la molteplicità del reale, contributi importanti sicuramente per la costruzione di *Fratelli d'Italia*. Nella storia della ricezione dei classici Petronio vive una rilevante fortuna sia come personaggio – l'esiguità delle informazioni biografiche enfatizza alcuni dati in questo senso –, sia in quanto autore di un testo che viene recepito come modello, in particolare in epoca post-neorealista e ormai definitivamente postmoderna, tanto che si può ritenere legittima l'individuazione di una vera e propria “funzione Petronio” della cui fortuna si cerca di dar conto nel secondo capitolo. La raffigurazione di proporzioni ambiziose costituita dal *Satyricon* si rivela infatti come fonte d'ispirazione per una serie di testi tra gli anni Sessanta e i primi Settanta, sia per gli esiti formali – l'incompletezza, la varietà dei registri e la ricchezza del catalogo dei personaggi –, sia per l'assortimento tematico, il viaggio, la satira di costume, la divertita oscenità. Ma ciò che soprattutto stabilisce uno stretto legame fra i testi coinvolti è l'intento parodico, ottenuto nel *Satyricon* grazie al meccanismo comico dell'avvicinamento dell'oggetto – Encolpio, inserito nel testo in qualità di narratore inattendibile –, in *Fratelli d'Italia* attraverso il dispositivo retorico dell'allontanamento ironico, tipico del *pastiche*. Sulla distanza o vicinanza dell'oggetto si misura un'importante questione critica inerente alle caratteristiche della parodia, dell'ironia e del *pastiche*, dirimente per comprendere la diffusione di queste figure retoriche del discorso nella produzione coeva, secondo diversi gradi di pervasività, come spiega Jameson:

Il *pastiche* è dunque una parodia bianca, una statua con le orbite vuote: sta alla parodia come quell'altro fenomeno moderno, storicamente originale e interessante, che è la pratica di una specie di ironia bianca, sta a quelle che Wayne Booth chiama “le ironie permanenti” del XVIII secolo.²¹

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*.

20 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 2009, p. 1280-1291.

21 Fredric Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardocapitalismo*, Milano, Garzanti, 1989

L'uso dell'ironia come meccanismo strutturale della narrazione trova la sua legittimazione in ambito postmoderno, e chiama in causa, in modo esplicito, una componente prima sottaciuta, ovvero il lettore. Ad esso viene richiesta una competenza alta ed una partecipazione attiva, teorizzata da Iser e da Eco – soprattutto in *Opera aperta* e *Lector in fabula* – nel momento in cui è chiamato dalla ricezione a comprendere sistemi di regole compositive sempre più complesse che danno vita a testi sempre meno immediati. Nell'ambito di una produzione critica di dimensioni notevoli, le letture del *Satyricon* che si propongono – rispettivamente di Conte e di Jensson, non del tutto sovrapponibili – sono tese a rivolgere l'attenzione sui meccanismi narratologici attivati come veicoli di senso all'interno degli schemi strutturali – la frammentarietà *in primis* – che danno forma al romanzo. Lo svelamento messo in atto da Conte del vero bersaglio della parodia petroniana, individuato nell'inconsistenza di una preparazione scolastica generatrice di un gusto superficiale e pretenzioso, – «ad uso e consumo dell'improvvisazione declamatoria»²² – quale quello condiviso dai *demi mondes* degli scolastici e dei liberti, rivela insospettite affinità con la posizione di Fellini e Arbasino in proposito. Entrambi si pongono nel contesto d'esordio degli anni Sessanta come demiurghi consapevoli, ognuno con la disponibilità consentita dai propri ferri del mestiere, di un nuovo gusto che si va imponendo nell'immaginario, modulato nelle tonalità suggerite anche attraverso le proprie opere e rivolto a una ricezione allargata come non mai in precedenza. Nel terzo capitolo l'attenzione è rivolta a sondare il posizionamento di Arbasino nel campo letterario, con attenzione particolare alla *tranche* temporale sotto esame. La lente mantenuta fissa sul 1963 rivela l'intensità di un attivismo inarrestabile, sollecito su diversi fronti– collaborazione al «Giorno», coregia de *La bella di Lodi*, pubblicazione di *Fratelli d'Italia*, preceduta e seguita da un assordante brusio mediatico, così come l'avvio dei lavori a Palermo del Gruppo 63 – tanto da suscitare il monito parodico di Cases, che a ben vedere può essere letto come la definitiva consacrazione dell'avvenuto assestamento nel campo culturale nazionale. Le divagazioni di varia natura alle quali si dedica Arbasino nel perseguire la sua personale battaglia contro l'immobilismo, anche geograficamente inteso, lo portano nell'estate del 1963 a compiere un viaggio negli Stati Uniti. Nei resoconti periodici inviati al quotidiano «Il Giorno», due dati in particolare non passano inosservati. Sono due evidenze che ci paiono legittimare la direzione impressa alla ricerca, sulle tracce dell'adesione consapevole da parte di Arbasino alla tendenza culturale del postmoderno, colta sul nascere. Il primo dato registra l'introduzione nel lessico della critica culturale nazionale del termine

22 Gian Biagio Conte, *L'autore nascosto. Un'interpretazione del "Satyricon"*, Bologna, Il Mulino, 1997, poi Pisa, Edizioni della Normale, 2007, p. 11.

post-moderno,²³ da Arbasino desunto dal critico statunitense Steven Marcus, che se ne serve per definire il periodo di transizione – a suo dire confuso – allora in corso, situato tra la scomparsa o il silenzio creativo dei grandi autori della modernità letteraria americana – Hemingway, Faulkner e Eliot – e le testimonianze della generazione successiva, quella di Bellow, Malamud, O'Connor. L'altro dato testimonia come Arbasino si sia precocemente impossessato del concetto di *Midcult*, quasi al tempo stesso della sua formulazione, quando nelle vesti a lui davvero confacenti del «memorialista del presente»,²⁴ ne registra l'origine nelle pagine del saggio di Dwight Macdonald, *Masscult and Midcult*,²⁵ solo alcuni anni più tardi tradotto in Italia. Il *Midcult* è, secondo la nota dicitura dell'autore statunitense, il risultato di una produzione culturale a metà strada tra quella rivolta a un pubblico selezionato di *connoisseur*, vicini nelle loro prerogative ai *Parigini* così come li descrive Berchet – comprendente i libri di Joyce e di Proust, i quadri di Picasso – e quella finalizzata alla mera distrazione, destinata a una ricezione più popolare, gli *Ottentotti* direbbe Berchet, secondo un epiteto che oggi esporrebbe l'autore della *Lettera semiseria*, ai severi tribunali dei censori della *political Correctness*. In base a una argomentazione di cui Arbasino sicuramente ha tenuto conto, grazie ai contatti probabili con la teorizzazione di MacDonald precedenti la traduzione in italiano, la caratteristica prevalente della cultura media – «un mostro-che-non-osa-dire-il-suo-nome»²⁶ – è l'equivoco su cui si basa la pretesa di «rispettare gli standards dell'Alta Cultura, mentre in realtà non fa che annacquarli, facendo passare il surrogato per l'autentico».²⁷ Campioni di testi sottoposti a una sorta di procedura di adattamento ai requisiti del *Midcult* sono il romanzo breve *The old Man and the Sea* di Hemingway e l'opera teatrale *Our Town* di Wilder, valutati al pari di trappole pericolose in grado di «ingannare un largo pubblico in buona fede nascondendo un fondo rassicurante e volgare».²⁸ L'articolo dà risalto a un tema già incontrato nell'interpretazione proposta del *Satyricon*, al centro dell'interesse di Arbasino nella composizione di *Fratelli d'Italia*, e sotteso a tutta la sua opera – sottoposta a continui aggiornamenti²⁹ – ovvero quello del gusto e delle sue oscillazioni. Va in questa direzione, nel capitolo conclusivo, il percorso

23 Alberto Arbasino, "Morti i giganti restano solo uomini di transizione", «Il Giorno», 7 agosto 1963.

24 Marco Belpoliti, "Milano, 7 agosto 1963. Nascita del post-moderno" in Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana. Dal romanticismo a oggi*, volume terzo, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012,, p. 870-875, p. 870.

25 Dwight Macdonald, "Masscult and Midcult", *Partisan Review*, 4, 1960, poi in *Id., Against The American Grain: Essays on the Effects of Mass Culture* (1962); trad. it.: *Controamerica*, a cura di C. Gorlier, Milano 1969. Una prima traduzione di alcune parti del saggio è pubblicata su «Almanacco Bompiani », 1963.

26 Alberto Arbasino, "Perché sono scontenti gli intellettuali americani", «Il Giorno», 24 luglio 1963.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 Il riferimento è alla recente uscita in libreria dell'ultimo titolo di Arbasino, *Ritratti e immagini*, Milano, Adelphi, 2016.

di avvicinamento verso il romanzo, condotto attraverso il diversivo di alcune manovre strategiche – gli strumenti della teoria dei mondi possibili di Doležel, il confronto con l’opera mondo di Moretti e le suggestioni sulla letteratura barocca di Rousset –, tutte volte ad argomentare la legittimità di affiancare al romanzo arbasiniano la poderosa rielaborazione di dati statistici compiuta da Bourdieu ne *La distinction*, il cui rilevamento ha inizio in sincronia con la prima edizione di *Fratelli d’Italia*, nel ‘63. La ricerca di Bourdieu rappresenta la versione, realizzata con gli strumenti e i metodi dell’indagine statistica applicata alla sociologia, del tentativo di registrare *in fieri* le interconnessioni tra le trasformazioni materiali e culturali», nella sostanza del suo discorso affine al progetto di quella *Storia del gusto*³⁰ che Arbasino non ha mai scritto, nella forma di un vero e proprio trattato, pur avendola messa in cantiere con Feltrinelli, ma che disseminata in tutta la sua opera, ne va a costituire il testo fondamentale.

30 Nel ricordare la figura di Feltrinelli: « [...] si sentiva soprattutto una grande vivacità, una inesauribile capacità di esuberanza. Ricordo, per esempio, il progetto lungamente coltivato di una *Storia del Gusto nell’Italia del Novecento* (che non si fece perché mi passò la voglia)» in Alberto Arbasino, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014, p.219.

CAPITOLO 1
1963. Una *tranche* di storia

1.1 Verso il postmoderno

Salpato la prima volta nel 1963 da Feltrinelli, passato non senza un'ulteriore revisione negli "Struzzi" Einaudi nel 1976, ed infine approdato nel 1993 presso Adelphi, *Fratelli d'Italia* di Arbasino si dispiega con le sue sempre più dilatate stesure lungo tutto l'arco del postmoderno italiano. Lo preannuncia, come sintomo premonitore, agli esordi degli anni Sessanta, ne occupa, con un numero triplicato di battute, una zona non esigua nei primi anni '90. Una traiettoria editoriale che dal suo porto di partenza, Feltrinelli, e di approdo, Adelphi, solca una rotta emblematica nel campo letterario nazionale.

Risulta infatti impresa non semplice individuare, nella produzione di un trentennio, un altro testo che mostri una vivacità redazionale più in sintonia con le varie fasi del postmoderno, la 'dominanza culturale' che accompagna la transizione definita concordemente della postmodernità, databile a partire dalla metà degli anni Cinquanta e coincidente con lo stadio del tardo capitalismo, nel senso del capitalismo più compiuto, o, secondo la sintesi convincente di Jameson, più puro.³¹

La periodizzazione che qui si accoglie tiene conto della proposta di Donnarumma,³² che, deviando dal *terminus a quo*, fissato da Luperini³³ nei primi anni Settanta, anticipa i limiti del postmoderno letterario italiano agli inizi degli anni Sessanta, individuandone proprio nel romanzo di Arbasino la soglia più precoce e gli sviluppi successivi in *Hilarotragoedia* di Manganelli (1964) e nelle *Cosmicomiche* di Calvino (1965).

Si intende focalizzare l'attenzione sul 1963, anno della prima edizione di *Fdl*, nella convinzione che si possa definire un anno cruciale per l'avvicinarsi di diversi eventi leggibili, nella loro urgenza e nella loro contiguità, come segni di una cesura col passato, pur nella consapevolezza che la scelta di ravvisare *turning point* nei processi di lunga durata possa essere decifrata come una forzatura o come il sintomo di una stentata visione temporale d'insieme. La scelta di concentrarsi sullo scandaglio di un anno per individuare i segni di un mutamento nelle pratiche letterarie e nella sensibilità collettiva è incoraggiata dai precedenti costituiti dal saggio di Gumbrecht dedicato all'anno 1926,³⁴ e da un contributo di Iacoli, anch'esso gravitante intorno al 1963.³⁵ Articolati sulla prospettiva che qualunque anno sottoposto al vaglio di una lettura sincronica casuale potrebbe

31 Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardocapitalismo*, Roma, Fazi, 2007 p. 52.

32 Cfr.: Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

33 Cfr.: Romano Luperini, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999.

34 Cfr.: Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926. Living at the Edge of Time*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, 1997.

35 Giulio Iacoli, "Bachtin a Dallas. Negli spazi vuoti della Storia: un esempio di applicazione" in *Id.*, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008, p. 163-196.

palesare la propria disponibilità a evidenziare coincidenze e a mettere in luce nessi tra i dati scompaginati, i due esempi vengono in definitiva ad assumere i caratteri di una sinossi come reazione possibile all'affermarsi, contestuale al postmoderno, dell'idea di lacune nella linearità della storia. Il recupero di testi transmediali risalenti all'anno individuato, o divenuti di pubblica fruizione in sua prossimità, quindi il loro assemblaggio in una sorta di «dizionario sincronico»³⁶ del 1963, in virtù della persistente insinuazione di una coerente simultaneità, suggerisce l'idea di una loro efficace rappresentazione spaziale in un ipotetico «parco mediatico della critica».³⁷

Sulla scia della proposta sviluppata da Iacoli nel capitolo *Bachtin a Dallas*, sopraindicato, la scelta di questo «strumento di dislocazione del lettore» attiene soprattutto, qui, a esigenze narrative, non del tutto affrancate da una prospettiva didattica che si ponga come obiettivo la ricerca di un 'varco' verso il postmoderno, Arbasino *duce*, come superamento di quella 'barriera del naturalismo' dietro alla quale, nella prassi scolastica, comunemente si arresta la trattazione del canone letterario novecentesco. In questo senso l'elezione di un "punto di osservazione vincolato"³⁸ – il 1963 – produce un luogo immaginario – il parco tematico – che diventa sintesi e sineddoche dei contenuti e ne dovrebbe facilitare la ricezione attraverso la loro disposizione in un percorso nello spazio, qui ovviamente virtuale. Che un tale espediente non sia immune da rischi di infondatezza e arbitrio è un rischio che si accetta di correre, nella convinzione della sua calibrata consonanza con destinatari per anagrafe già post-postmoderni o, a piacere, *millennials* (nati intorno al 1980, adulti nel 2000) ipermoderni, con competenze rappresentative già riprogrammate su abilità multidimensionali visivo-spaziali ancora inedite per le generazioni affiliate ai decenni del *boom* economico.

Un esempio precoce³⁹ di configurazione di una mappa spaziale culturale abbozzata sull'intuizione del parco tematico la si incontra, inaspettatamente, nella premessa di Fruttero al testo del '64 di Lucentini, *Notizie degli scavi*, dove così sono descritte le coordinate delle esperienze giovanili dei due scrittori nel reticolo di una Parigi che è al tempo stesso mentale e reale:

Occhiuti, voraci, intensissimi, controllavamo di persona dei luoghi comuni, verificavamo dei *cliché*, percorrevamo euforicamente i sentieri di una disneyland (sic) letteraria dove invece di Topolino e di Bambi si offrivano al nostro sguardo rapito gli asfaldi e i *café-tabac* di Simenon, i *passages* di Céline, i vicoli e le strette catapecchie di Hugo, i tramonti di Baudelaire, i palazzotti di Stendhal, i notturni

36 Ivi, p. 164.

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*.

39 Il primo parco tematico realizzato dalla Disney alla periferia di Los Angeles risale al 1955.

viali di Monsieur Teste. Per pochi gettoni era tutto nostro. Non c'era platano, cameriere, panchina, scroscio di pioggia, profilo di tetto, prostituta, mercato, cortile, odore, che non riconoscessimo istantaneamente, e attraversare un ponte, scendere una scala di metropolitana, camminare con una ragazza sotto il braccio e uno sfilatino di pane sotto l'altro diventava facilmente una citazione. Oggi pensiamo che non c'è forse altro modo di esorcizzare una volta per tutte al letteratura, metterla al suo posto, non confonderla mai più con la vita, nostro malgrado, davvero.⁴⁰

“Mettere la letteratura al suo posto” è un invito, con valore di monito, che ci sembra legittimare il rinvio alle teorie dei mondi finzionali di cui si dirà più avanti. In un orizzonte di crisi conclamata del racconto diacronico, l'operazione si fonda sulla fiducia nell'espedito della ricostruzione di *tranches* storiche, ‘fette’ sempre più sottili di quel ‘salame affettato’ che si ritiene essere la storia, in virtù di un metodo selettivo che Ceserani registra come “vezzo storiografico”⁴¹ forse di fragile validità teorica, ma di accettabile legittimità ermeneutica. La pratica consiste nel concentrare l'attenzione su blocchi cronologici definiti nettamente, singoli anni piuttosto che interi secoli – il Novecento – o decenni – i Sessanta –, esaminati attraverso l'assemblaggio, proposto in forma narrativa, delle convergenze di dati che ospitano. Una prima applicazione di tale prassi storiografico-divulgativa è databile a partire dal primo esempio individuato da Ceserani, il testo di Thomas Harrison dedicato al 1910.⁴² L'elenco prosegue con il libro di Hans Ulrich Gumbrecht, dedicato all'anno 1926, *In 1926. Living at the edge of time*.⁴³ L'affermazione provocatoria di Gumbrecht, che dichiara di aver scelto l'anno 1926 a caso, va letta in parte alla lettera, come un'attestazione di fiducia concessa al metodo. L'esempio più recente, che risale al 2012, è costituito da *Der Sommer des Jahrhunderts*, ricostruzione, mese per mese, dello scenario che precede il deflagrare della prima Guerra mondiale nel 1913.⁴⁴ In consonanza con il parere che Ceserani esprime nel suggerire l'espedito in questione a chi deve redigere manuali, allestire mostre o organizzare archivi, si segnala la considerazione espressa da Elio Grazioli a favore dell'impostazione di fondo che ispira la scansione per anni e non per movimenti del testo americano

40 Carlo Fruttero, “Ritratto dell'artista come anima bella” in Franco Lucentini, *Notizie degli scavi*, Milano, Mondadori, 1973, p. 11.

41 Remo Ceserani, “Convergenze # 9 – Anni cruciali” in *La ricerca. Loescher*, 25 febbraio 2014.

42 Cfr.: Thomas Harrison, *The emancipation of dissonance*, Berkeley, University of California Press, 1996 trad. it. *L'emancipazione della dissonanza*, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2014.

43 Pubblicato da Harvard University Press nel 1997; il libro è stato tradotto in tedesco e in spagnolo.

44 Florian Illies, *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Berlin, S. Fischer Verlag, 2012 trad. it. *1913. L'anno prima della tempesta*, Venezia, Marsilio, 2013. Un altro esempio è Paolo Conti, *1969. Tutto in un anno*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Arte dal 1900,⁴⁵ di rottura con la tradizionale modalità narrativa per correnti. In effetti, un'idea analoga sembra adeguata a sostenere l'impianto concettuale che governa l'allestimento di esposizioni, soprattutto se dedicate a periodi storici delimitabili cronologicamente. Ci si riferisce a titolo esemplificativo alla mostra *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, allestita alla Triennale di Milano nel 2007.⁴⁶

Nel nostro caso la scelta di focalizzare l'attenzione su di un singolo anno va nella direzione della proposta di Donnarumma, che incoraggia la ricerca del substrato preparatorio del postmoderno italiano intorno ai primordi dei Sessanta, nella zona della sensibilità comune dove si accumulano le contraddizioni insite nell'affermazione di un consumismo sempre più aggressivo e di un'industria sempre più soggetta al dominio della tecnologia. Lungo «la traversata degli anni Sessanta»⁴⁷ l'infittirsi di discordanze via via più stridenti darà voce alla successiva rivendicazione della «priorità dell'umano sulla produzione»⁴⁸ espressa dall'onda contestataria del '68, possibile, secondo una lettura coeva di Calvino, solo in «una società con margini per la spesa improduttiva e inutilizzazione delle energie»,⁴⁹ come si presentava alla fine del decennio.

Se la molteplicità dei punti di vista, il parallelo sovrapporsi di varie posizioni di pari autorevolezza, o «in-differenti rispetto al valore»⁵⁰ (vale a dire poste sullo stesso piano), prodotte dalla recessione «di tutto il sistema paternalistico su cui si impostava il movimento moderno»⁵¹ – in architettura il passaggio è più visibile, ma investe gradualmente tutti gli ambiti artistici – minano la percezione del reale come esperienza determinata e organicamente coerente già nel lavoro di diversi autori novecenteschi, è nel postmoderno vero e proprio che queste tendenze si definiscono con una risoluzione più alta. Un relativismo diffuso insidia le pretese di grandiosa esaustività delle narrazioni filosofiche, religiose ed estetiche, e privilegia il legame con la contingenza, esautorandole così dall'imprimere una direzione all'esistente, comprese le ricorrenti acquisizioni in campo tecnologico e scientifico. Prevale l'idea di una realtà multiforme e sincrona, la cui

45 Hal Foster (et al.), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, New York, Thames & Hudson, 2011, trad. it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, a cura di Elio Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2012.

46 Cfr.: Marco Belpoliti, Gianni Canova, Stefano Chiodi (a cura di), *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*, Ginevra-Milano, Skira, 2007.

47 Italo Calvino, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura a società*, Milano, Mondadori, 2013, p. VIII.

48 Italo Calvino, *Una pietra sopra*, op. cit., p.126.

49 *Ibidem*.

50 Fausto Curi, "Mescolare le differenze senza abolirle. La critica nel tempo del postmoderno", *Alfabeta2*, 14, novembre 2011, p. 12 e *Id.*, *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63*, Milano – Udine, Mimesis, 2014, p. 193 dove il concetto viene così esemplificato: «Quentin Tarantino non è differente da Proust, Don DeLillo non è differente da Kafka».

51 Alessandro Mendini, "Problemi del neomoderno" in *Incontro con il postmoderni*, interventi di Renato Barilli (et. al.), Milano, Mazzotta, 1984, p. 85.

consistenza risulta inafferrabile, ma di cui è impossibile restituire la complessità. Per definirla si ricorre con una certa insistenza all'immagine di un ordito di superfici prive di spessore, una 'rete' non sostenuta da nessun involucro di protezione, tanto meno quello avvolgente del cammino unilineare, seppur accidentato, della storia verso il progresso.

Agli 'acrobati', come funamboli pericolanti, in bilico tra le interconnessioni del reticolo dei linguaggi, unica eredità che la storia trasmette, nella consapevolezza di non essere "diretti in alcun luogo"⁵², non rimane che esibire il "buon carattere" definito da Nietzsche come «la capacità di sostenere l'esistenza oscillante, e la mortalità».⁵³ Da questa eclissi del senso della storia scaturisce l'eventualità, inverosimile solo un secolo prima, di poter prescindere da una scala valoriale, di poter «sospendere il reale in un limbo disincagliato da binari storici, fuori dalla portata di ogni giudizio»,⁵⁴ come suggerisce il "neopositivismo di marca strutturalista" che si sta affermando in quegli stessi anni in Europa irradiandosi dalla Francia.

Un avvenimento in particolare assume la portata simbolica di un fatto in grado di contenere lo scenario di un'epoca: l'assassinio a Dallas del presidente americano John Fitzgerald Kennedy, denso "cronotopo postmoderno" che compendia i tragici eventi del 22 novembre 1963 nella sua compiuta sintesi di spazio e tempo,⁵⁵ destinato a esaurire la modernità come un «taglio di narrazione autonomo e preciso [...] decisivo per scardinare l'ideologia americana di fiducia nell'innocenza», in grado per la sua drammatica consistenza di concentrare su di sé letture a più livelli, difficilmente immuni da un partecipato coinvolgimento.⁵⁶ Così la sua eco, amplificata dalle tragiche modalità della cronaca, si riverbera in una rappresentazione mediatica internazionale, arricchita da cospicue e multiformi "variazioni sul tema" in continuo aggiornamento, accomunate dalla condivisa attitudine a fissarlo come segnale di un *limen* nello spazio-tempo.⁵⁷ Oltrepassarlo significa varcare un confine, lasciarsi alle spalle i residui di una modernità appagante, soprattutto nelle versioni di provenienza statunitense, e inoltrare lo sguardo su di un "mondo ormai apertamente problematico" sul piano sociale ed economico e sul piano simbolico "grondante significati, giunto quasi a essere l'allegoria

52 Gianni Vattimo, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica*, Milano, Feltrinelli, 1981, p.10.

53 Gianni Vattimo, *Al di là del soggetto*, op.cit., p. 20.

54 Italo Calvino, *Una pietra sopra*, op. cit., p. 103.

55 Giulio Iacoli, *La percezione narrativa dello spazio*, op. cit., Roma, Carocci, 2008 p. 163-202.

56 "Il mondo è la totalità dei fatti", sono le parole pronunciate da Alex citando Wittgenstein, davanti alle immagini provenienti da Dallas, alla fine di *Noi, figli di Kennedy*, sesto episodio della saga cinematografica *Die Zweite Heimat* diretta da Edgar Reitz, Francesco Tedeschi (ed.), *1963 e dintorni. Nuovi segni, nuove forme, nuove immagini*, Milano, Skira, 2013, p. 11.

57 La più recente di queste versioni consiste nella serie televisiva *22.11.63* basata sull'omonimo romanzo di Stephen King.

di se stesso”.⁵⁸ Su scala internazionale l’orizzonte economico e sociale che si va delineando è quello del tardo capitalismo, comprendente, secondo Jameson, «un’espansione prodigiosa del capitale in⁵⁹ aree fino ad [allora] non mercificate» non solo geografiche, per cui si è tentati di parlare di una penetrazione e di una colonizzazione nuove e storicamente originali della Natura e dell’Inconscio»⁶⁰ attraverso gli strumenti di varie imposizioni di dirompente forza invasiva.

La prima, inerente al campo antropologico è costituita dall’estensione su scala mondiale del modello urbano in direzione del sovradimensionamento delle megalopoli, allarmante per le sue conseguenze che si riversano sul paesaggio e sull’ecosistema, oltretutto sul destino geopolitico di molti paesi in via di sviluppo. L’altra, che ha agito come una vera e propria occupazione dell’immaginario, consiste nella pervasiva propagazione della comunicazione mediatica, col fine di amplificare una disponibilità di merci impensabile nell’immediato dopoguerra, gradualmente concentrata sulla proliferazione incontrastata delle nuove gamme dell’immateriale che procedono in parallelo col contestuale sviluppo della “società dello spettacolo”.

Nelle coordinate tracciate dall’affermazione su scala globale di questi orientamenti dell’espansione economica, si dibatte una comunità transnazionale di consumatori eterodiretti, compressa all’interno di «uno spazio sociale che appare ingombro di oggetti-segno o simulacri».⁶¹

Grazie alla persistente autorappresentazione di sé come un mondo virtuoso al cui interno ogni limitazione e manchevolezza è correggibile e migliorabile, senza conflitti, questo spazio falsamente pluralistico dell’accesso al consumo, ha forgiato nell’immaginario «una democrazia culturale fondata sullo scambio», al cui interno

[...] non è più il prezzo delle merci [...] ad essere consumato e a valere come status symbol, come scriveva provocatoriamente Adorno. È il valore di scambio che si realizza come valore culturale. Nel mercato della comunicazione i messaggi più contrari e di più diversa origine sono spogliati della loro storia e allineati su un unico piano orizzontale. È il fenomeno della spazializzazione del tempo. In tutti circola lo stesso valore che l’uniformità della ricezione impone, illudendo sulla libertà e varietà delle scelte individuali, costruendo cioè la personalità del

58 Italo Calvino, *Una pietra sopra*, op. cit., p. 103.

59 “Il mondo è la totalità dei fatti”, sono le parole pronunciate da Alex citando Wittgenstein, davanti alle immagini provenienti da Dallas, alla fine di *Noi, figli di Kennedy*, sesto episodio della saga cinematografica *Die Zweite Heimat* diretta da Edgar Reitz, Francesco Tedeschi (ed.), 1963 e dintorni. *Nuovi segni, nuove forme, nuove immagini*, Milano, Skira, 2013, p. 11.

60 Fredric Jameson, *Postmodernismo*, op. cit., p. 52.

61 Guido Guglielmi, “L’autore come consumatore” in Filippo Bettini (ed.) *Avanguardia vs. postmodernità, Atti del Convegno, Roma 10-11 aprile 1997*, Roma, Bulzoni, 1996.

destinatario. Il mercato diventa un'autorità culturale[...]. Il postmoderno è la fase storica di un'esperienza destoricizzata di massa.⁶²

1.2 Viaggio in Italia

Tracce di questa cesura che attraversa il paesaggio della modernità sono individuabili in un contesto interno afflitto da una crisi fra le prime ad infestare la spensieratezza del 'miracolo economico' con definizioni destinate ad un successo duraturo nel lessico degli anni a venire: stagnazione, contrazione dei consumi, crisi di produzione. Tra le cause della fase critica della congiuntura, innanzitutto, l'aumento del costo del lavoro che insidia la dominanza della fabbrica fordista, allora di recente insediamento in Italia. Infatti solo a partire dalla metà degli anni Cinquanta l'occupazione operaia, resa allettante da considerevoli prospettive salariali, si è posta in concorrenza con il lavoro nell'agricoltura. Da una parte viene così favorito un accesso ai consumi più fiducioso, dall'altra questa prima fase di industrializzazione incentiva una massiccia immigrazione interna,⁶³ configurandosi come la prima causa dell'imponente processo di spopolamento delle campagne.

Il panorama sociale cambia assetto, attraversato da trasformazioni consistenti, soprattutto nel Nord industrializzato. Risulta infatti una conseguenza registrabile con nitidezza di questa incalzante mutazione costituita dal rapido passaggio da un'economia prevalentemente agraria al dominio dell'industria e del terziario, databile in Italia tra la metà degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta, la marginalizzazione antropologica e culturale del mondo agricolo arcaico.

Nella percezione degli scrittori contemporanei il cambiamento viene interiorizzato come una vera e propria frattura, un trauma affrontato con varietà di modulazioni: Pasolini con i toni più veementi, Calvino, Fortini, Volponi con razionale registrazione, analisi politica, apocalittico e allucinato scoramento. Si differenzia la voce di Malerba per l'ostentazione trattenuta di un disincanto oscillante tra comico e tragedia. Con la svolta dei Sessanta, resa competitiva dai bassi salari, la produzione industriale viene destinata principalmente ai mercati internazionali, mentre aumentano i costi delle merci dirette al mercato interno, così da indurre una prima contrazione dei consumi.

Non se ne trovano testimonianze dirette nella frenesia degli spostamenti incessanti ai quali si sottopongono i protagonisti del romanzo di Arbasino, che sembrano percorrere e ripercorrere l'Italia, con puntate internazionali, inseguendo traiettorie di un mondo che trova compattezza solo

62 *Ivi*, p. 94.

63 Tra il 1952 e il 1962 oltre 15 milioni di italiani mutano residenza.

nella loro conversazione inesausta, arroccato sulle volute di un chiacchiericcio continuo, che si riavvolge su temi ricorrenti con incessante monotonia – la situazione culturale, musicale, il mercato delle lettere etc. – tenendosi in apparenza ben discosti dalle questioni concrete che non siano trovare il ristorante impeccabile, i biglietti per lo spettacolo imperdibile o le postazioni ‘giuste’ per un abordaggio sessuale destinato a buon fine. Rimane sottaciuta qualsiasi analisi pregressa sul contesto sociale italiano, ma il non detto incombe con tutta l’intensità del «processo di svalorizzazione degli aspetti della realtà»⁶⁴ messo in atto da Arbasino «con programmaticità, con un astio evidente [...] con rabbia (addolcita da un piacere sinistro)»⁶⁵ sin dai primi suoi romanzi. Ciò di cui non si parla mai, una crisi profonda densa di conseguenze, è già avvenuto, sta avvenendo, è ciò che i personaggi condividono come presupposto e non pronunciano. Nella ostinata prosecuzione di incontri, spostamenti soprattutto, gesti dei quali è riconosciuta l’insensatezza, risuona la tenue solidità di voci, in scene che sembrano predisposte con ritagli di cartoline, sfondi di un diorama nazionale composto da una sitografia rituale fissa sul Teatro San Carlo di Napoli, la piazza di Spoleto, la pineta di Pisa e così via.

La rimozione, secondo Donnarumma, assume “la veste dell’esorcismo”,⁶⁶ perché dietro i fondali, nella storia tenuta ai margini, si va delineando un quadro socio-economico che presenta già alcune caratteristiche salienti del processo definito dell’ “accumulazione flessibile”, del quale un elemento fondativo è il passaggio del primato dell’industria pesante (che però non scompare) alla preminenza dell’elettronica e della produzione di beni immateriali. Il primo passo verso la globalizzazione vera e propria. Lo scenario politico nazionale è dominato allora dal primo governo di centrosinistra con astensione del PSI, sotto l’egida di Fanfani, incoraggiato dalla recente vittoria di Aldo Moro nel congresso della DC ad orientare la strategia politica verso una collaborazione con il Partito diretto da Pietro Nenni, in cambio dell’approvazione di alcune importanti riforme, fra le quali spicca per incisività nell’assetto sociale la riforma della scuola. Nella ricostruzione di questo passaggio importante della storia italiana Tullio De Mauro⁶⁷ individua due spinte favorevoli, seppur

64 Marco Belpoliti, Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, 154.

65 Si veda come esempio dall’ed. del 1963 di *Fratelli d’Italia* a p.589: «Io poi a Napoli vorrei starci sempre il meno possibile...Una depressione, sempre...Non so cosa farmene del sole mediterraneo e dell’eredità classica e dell’architettura normanna e delle semplici gioie della vita contadina e della pizza alla pescatora. Commedia dell’Arte, per me, no grazie. Basta uscire per strada e veder la gente e i panni stesi perché mi venga subito una gran voglia di gambe lunghe fatte senza economia, mani pulite, pelle chiara...formaggi olandesi...ristoranti al primo piano con tappeti spessi...il suo camino acceso...neanche le macchine per strada”. L’astio appare esasperato nell’ed. 1993, p. 41 “E tutti li ad aspettare che vengano Elargite Provvidenze, per il solo fatto che loro stanno aspettando...Tanto vero che mentre gli altri ricostruiscono Amburgo e Monaco e Hiroshima, qui non sembra che abbiano ancora incominciato a portar via le immondizie del Dugento».

66 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità*, op. cit., p. 31.

67 Cfr.: Tullio De Mauro, *La cultura degli italiani*, a cura di Francesco Ermani, Roma-Bari, Giu. Laterza & Figli,

contrastanti tra di loro. Una è rappresentata dal gruppo guidato da Natta e Lombardo Radice raccolti intorno alla rivista «Riforma della scuola», fondata alla metà del decennio precedente da alcuni intellettuali gravitanti nell'orbita del PCI, per tenere viva l'attenzione verso i temi dell'educazione. La posizione nei confronti della riforma non registra l'unanimità del partito. De Mauro sottolinea la contraddizione insita nella posizione di un leader di primo piano come Amendola, condivisa dal fronte più conservatore dello schieramento politico, preoccupato della probabile scomparsa della figura dell'operaio nel momento in cui ai figli degli operai si dovesse aprire la strada dell'istruzione superiore. Un secondo impulso favorevole alla riforma arriva dal mondo imprenditoriale, convinto della necessità di elevare il livello formativo della manodopera in vista di una sempre più invadente automazione dei processi produttivi. Così, in virtù di un sostegno frutto di un articolato equilibrio politico, il 1 ottobre 1963 prende avvio il nuovo anno scolastico con nuove disposizioni dense di conseguenze. L'entrata in vigore della scuola media unica, introducendo l'obbligo fino a quattordici anni, dà avvio di fatto alla scolarizzazione di massa. Nel giro di alcuni anni si assiste ad un sensibile aumento, prima nella scuola superiore e poi nell'università, della percentuale degli iscritti provenienti da famiglie operaie, che costituiscono nel '62 il 3,4 %. Una maggiore scolarizzazione, ricorda Bourdieu,⁶⁸ autore al quale ci si affida fin da ora per una lettura dei dati statistici densa di implicazioni vevoli anche per il contesto italiano – produce due processi che si attivano parallelamente: l'incremento del numero dei produttori che vivono di ciò che scrivono, o grazie a mestieri connessi alla produzione scritta, come case editrici e giornali, d'altro canto l'aumento del mercato dei “lettori potenziali” che a sua volta, essendosi a questo punto avviato un ciclo virtuoso, incrementa la proliferazione dei mestieri connessi alla carta stampata. Il dato, letto contestualmente alla crescente diffusione della televisione, quantificabile nei quattro milioni di abbonati nel '63, ma molto più estesa se si considera che nel 1960 la trasmissione del sabato sera *Il Musichiere* poteva contare su 19 milioni di telespettatori, chiarisce il rilievo che va assumendo l'industria culturale nella produzione di intrattenimento e informazione, le nuove merci in ascesa. Conseguentemente risulta più agevole comprendere la graduale polverizzazione dei confini tra un pubblico specializzato e colto e la moltitudine del pubblico medio, che accede per la prima volta a prodotti culturali in massa, configurandosi così come un interlocutore sempre meno eludibile. «Si direbbe che la società degli italiani-video abbia trovato una sua democrazia sostanziale nel potere d'acquisto, nel gusto e nel linguaggio»⁶⁹ sintetizza Giorgio Bocca in un suo

2004.

68 Cfr.: Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

69 Giorgio Bocca, *La scoperta dell'Italia*, Bari, Laterza, 1963, p. 11.

reportage del 1963. La quadruplicazione del reddito procapite che si verifica tra il '48 e il '69⁷⁰ favorisce di fatto un esteso accesso ai consumi e modifica la distribuzione della spesa. Per la prima volta nella storia italiana il reddito familiare non è destinato alla mera sopravvivenza, la spesa alimentare viene superata infatti dalle somme per il vestiario e l'abitazione. Debutta nel paniere nazionale la somma deputata al tempo libero. L'analisi sociologica evidenzia importanti fattori di rottura negli equilibri sociali dei primi anni Sessanta. Lo scenario consueto caratterizzato da miseria, sacrifici, frugalità viene scompaginato dall'ingresso di un nuovo protagonista emergente: una moltitudine mossa da bisogni nuovi. Si configurano così diverse minacce rivolte alle basi della famiglia tradizionale. Alla sua crisi contribuiscono l'ingresso nel mondo del lavoro della componente femminile e il diffondersi di una pervasiva cultura giovanile e di una energica valorizzazione di questa fase della vita. L'infrazione rivendicata, seppur con toni ancora sommessi, delle regole comportamentali, l'assunzione provocatoria di comportamenti trasgressivi e contestatari, reazioni anche all'incipiente crisi economica e allo sfaldarsi del consueto gruppo familiare a favore della famiglia nucleare, prevalgono sulla condanna perbenistica e vanno a costituirsi come ingredienti della celebrazione apologetica della giovinezza, presto individuata dal mercato come ampio bacino di consumatori in espansione. Pasolini è il primo a cogliere, con un toni fortemente connotati di moralismo, la paradossale convergenza tra le parole d'ordine dei movimenti di contestazione, *in primis* l'irriducibile singolarità e libertà dell'individuo, e l'affermazione di quello che Recalcati, sulla scia di Lacan, definisce il "discorso del capitalista" in una sua nuova versione, incentrato non più sulla rinuncia in funzione dell'accumulo, ma sull'abolizione del limite applicata ai processi produttivi e a un'ininterrotta offerta delle merci col fine di sovvenzionare una dissipazione infinita.⁷¹ Una registrazione effiace degli effetti di questo processo sulle dinamiche affettive è effettuata da Perec nel romanzo *Les choses*, del 1965.

Viene a costituirsi così un altro dei fattori che contribuiscono all'erosione del legame dell'individuo con il tessuto sociale. La monade che ne emerge, sottoposta ad un graduale processo di desocializzazione, ora al suo apice, e pervicacemente contattata dalla propaganda pubblicitaria, è destinata a percepirsi come unica referente della propria progettualità esistenziale, afflitta da insicurezze varie, ideale destinataria di una vastissima produzione editoriale di largo consumo incentrata sull'auto-imprenditorialità, per lo più una manualistica di provenienza anglosassone, finalizzata a incoraggiare l'incremento del potenziale che l'ardua opera di ingegneria identitaria

70 Aldo Bonomi, "La grande trasformazione", *Alfabeta*2, 33, novembre-dicembre, anni IV, p. 33.

71 Cfr. Massimo Recalcati, *Patria senza padri. Psicopatologia della politica italiana*, Roma, minimum fax, 2013.

richiede. Con le stesse finalità si diffondono sulla stampa periodica le rubriche di consigli sentimentali e di buone maniere, per risolvere le inadeguatezze rispetto al Galateo percepite dalla *middle class* emergente, ancora in soggezione nei territori di pertinenza delle *gentes* ai vertici della gerarchia sociale. Anche lo stesso *Fratelli d'Italia* letto attraverso la focalizzazione di questa lente appare, come si vedrà, come un corposo manuale di aggiornamento intellettuale e mondano che, dietro i toni ribaditi di una ostentata sprezzatura, ha in realtà ben individuato i suoi destinatari, annidati in una classe media sempre più affluente, che deve celare una sgradita condizione di *parvenu* rispetto ai prodotti di un'industria culturale in espansione vertiginosa.

La lettura di alcuni dati relativi all'anno in questione, non esaustiva poiché scandita da una scelta parziale di 'testi', con la ribadita premessa che tutto il processo non sia riconducibile ad un *punctum liquefactionis* cronologico, produce la sensazione di trovarsi davanti ad un momento di transizione significativo verso un nuovo orizzonte definito variamente: società complessa, postindustriale, "situazione-postmodernità capitalistica"⁷² di capitalismo avanzato, della modernità esplosa, dell'informazione, della globalizzazione, o della postmodernità, corrispondente in ogni caso ad una fase di rivitalizzazione del capitalismo, in seguito alle innovazioni introdotte dalla rivoluzione tecnologica. Fase che a fatica è comprimibile nelle 'strette' categorie analitiche sviluppatesi sulla scia delle rivoluzioni industriali e che invece si adatta senza frizioni alla lettura incentrate sulla natura dei media e sulle trasformazioni da loro indotte nella interazione, non eludibile, tra processi culturali e trasformazioni tecnologiche proposte da McLuhan nelle due opere pubblicate tra 1962 e 1964, *La galassia Gutenberg* e *Gli strumenti del comunicare*. Un corpus teorico quello dello studioso canadese incentrato sulla ricerca mediologica, in cui la ricezione comune lo ha collocato e al quale quella accademica lo ha confinato, ritardandone così l'accoglimento nella critica letteraria e artistica.⁷³

1.3 Itinerario *Calvino*

Nell'esposizione virtuale dedicata alla 'fetta' temporale del 1963, la successiva 'stazione' è costituita da una sezione consistente intitolata, inevitabilmente, a Calvino, autore che, per

72 Roberto Di Marco, "La contraddizione letteraria e artistica nella situazione-postmodernità capitalistica" in Marcello Carlino (et al.), *Avanguardia vs. postmodernità*, atti del convegno, Roma 10-11 aprile 1997, Roma, Bulzoni, 1998, p. 135-141.

73 Cfr. Giovanni Ragone, "Per una mediologia della letteratura. McLuhan e gli immaginari" in *Between*, vol. IV. 8 (Novembre/Novembre 2014).

frequentazioni, attività editoriale e produzione saggistica e narrativa, già dagli anni Cinquanta condiziona il campo letterario con la credibilità di un classico. Il testo risalente al 1963, da cui sembra opportuno partire, è la raccolta di racconti pubblicati sull' *Unità* a partire dagli anni Cinquanta, *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città*, che esce per Einaudi nel '63 nella collana "Libri per ragazzi", illustrato da Sergio Tofano. La progressiva sparizione, nell'orizzonte empirico, di un contatto ravvicinato con il paesaggio, accanto agli effetti provocati dall'impatto con una manipolazione pubblicitaria ai primordi, costituiscono il *leitmotiv* dell'opera. Il manovale Marcovaldo, che la lotta per la vita confina nelle ristrettezze di un'affaticante coabitazione coatta con moglie e figli, non ha la consistenza psicologica del protagonista, ma presta la sua fisionomia di «figuretta al servizio [dei] diversi momenti allegorici»⁷⁴ disseminati negli episodi. Nel suo aggirarsi da *fool* spaesato e incompetente nelle insidie di un contesto urbano percepito come minaccioso o, per lo meno, incomprensibile, nelle sue dissonanze, egli con la sua condizione esemplifica, non senza amarezza, due conseguenze assai significative che l'inserimento nell'ingranaggio produttivo irrimediabilmente comporta: la definitiva lacerazione del legame con la natura e la sottomissione, mai pacificata, ad un sempre più pervasivo feticismo delle merci, colto agli albori di quella società di consumatori che con efficacia designa la postmodernità.

Un testo considerato collaterale, probabilmente per la sua destinazione ad un pubblico di lettori in età scolastica, e, forse per questo, premiato da un successo di vendite con pochi paragoni nel catalogo Einaudi, se posto al vaglio di una prospettiva biopolitica, denuncia l'inadeguatezza del protagonista come inconsapevole resistenza ai meccanismi di controllo e normalizzazione esercitati attraverso la disposizione degli spazi e l'organizzazione gerarchica di ruoli e funzioni.

Marcovaldo assume così la fisionomia di un Bartleby 'ammansito' – di fatto sulla via dell'integrazione – di cui ci viene narrato non il netto rifiuto ad ogni imposizione operativa, il 'preferirei di no' che relega ai margini del *bios*, la vita comunitaria, ma il progressivo ed accidentato tentativo di trasformazione della semplice vita naturale, la *zoé*, vissuta nella relegazione di un *oikos* disarmonico – il nucleo familiare attraversato da tensioni e nervosismi sovradeterminati – in *nuda vita*, sotto il controllo del potere in tutte le sue forme.⁷⁵ La soggezione non riguarda solo la quota di tempo dedicata al lavoro, ma si estende all'intera esistenza umana e sociale, e soprattutto ad una produzione di segni che tenta proprio di escludere la *working class* personificata da Marcovaldo dalle sue rappresentazioni. Gli assestamenti gradualisti e maldestri di questo processo di

74 Raffaele Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008, p.17.

75 Laura Bazzicalupo, *Biopolitica. Una mappa concettuale*, Roma, Carocci, 2010, p.81-90

assoggettazione generano i racconti, secondo un percorso cronologico che va dai primi anni Cinquanta ai primi Sessanta, quando la fiducia nella prosperità comincia a mostrare la sua accezione illusoria. Se una *troupe televisiva* si palesa nello scenario urbano reso deserto dal ferragosto – come accade nel racconto *La città tutta per lui* – e improvvisa un *set* per mettere in scena la finta notizia della famosa diva che si bagna nella fontana cittadina, Marcovaldo frettolosamente intervistato in quanto unico superstite nella città spopolata, viene presto relegato al ruolo di assistente di fatica, alle prese con l'ingombro di un pesante riflettore, solo in quelle vesti rappresentabile. Assolvendo il suo compito senza nessuna acrimonia rivendicativa, ancor meno protestatario del rimuginante Renzo manzoniano, rivela qui come in tutti gli altri racconti, pur nella sua disarticolazione politica, la sua irenica disponibilità ad un progetto di convivenza sociale, e l'aspirazione (dell'autore) ad una *social plenitude*⁷⁶ postmoderna, deprivata di qualsiasi connotazione di classe e di qualsiasi fiducia in una dialettica della storia favorevole ad un progetto rivoluzionario. È interessante approfondire la posizione di Calvino in merito alla questione 'operaista' come traccia della sua capacità di cogliere agli albori il sintomo più evidente della dominante postmoderna, ovvero l'antistoricismo, segnale che emerge con netta evidenza nella scrittura saggistica, in particolare in un articolo pubblicato sul "Menabò" nel 1964, nei paraggi di *Marcovaldo, L'antitesi operaia*. È lo stesso Calvino a chiarire la natura e l'importanza del testo, definendolo:

[...] l'ultimo tentativo di riassorbire tutte le obiezioni possibili in un disegno generale. Di lì in poi non posso più nascondermi la sproporzione tra la complessità del mondo e i miei mezzi d'interpretazione: per cui abbandono ogni tono di sfida baldanzosa e non tento più sintesi che si pretendano esaustive. La fiducia in un lungo sviluppo della società industriale che m'ha sostenuto fin qui [...] si dimostra insostenibile, così come una possibilità di progettazione che non sia a breve scadenza, per tirare avanti alla meno peggio.⁷⁷

Lo scrittore esordisce registrando l'avvenuto accoglimento, nella storia delle idee, della personificazione del concetto di antitesi nella figura dell'operaio, trasformato così in emblema della "disumanizzazione del sistema industriale" e al tempo stesso 'soggetto' di una sua possibile 'riumanizzazione'.⁷⁸ Passando in rassegna i possibili sviluppi della contrapposizione operaia, così

76 Richard Wasson, "The Contrary Politics of Postmodernism: Woody Allen's *Zelig* and Italo Calvino's *Marcovaldo*" in Robert Merrill (ed.), *Ethics/Aesthetics: Post-Modern Positions vol. 1*, Washington, Mainneuve Press, 1988, p. 83-94.

77 Italo Calvino, *Una pietra sopra*, op. cit., p. XI.

78 *Ivi.*, p. 123-139.

come si va delineando nei paesi di industrializzazione avanzata, ipotizza due alternative: l'arroccamento su posizioni antagoniste attraverso la scelta di una guerra di classe inconciliabile, o una progressiva trasformazione del lavoratore subalterno in tecnico o scienziato. Prospettiva quest'ultima influenzata dal coevo contesto di benessere economico e disponibilità dei consumi che Calvino definisce "clima dell'*affluent society*", in cui vittoria della scienza e sviluppo dell'industria coincidono con una classe operaia ormai del tutto inglobata nella "marmellata gelatinosa" emessa dal sistema in forma di cultura di massa, col fine di neutralizzare ogni istanza oppositiva.

Nella lettura già politicamente disincantata di Calvino, la scomparsa della classe operaia dall'orizzonte storico e culturale del Novecento è un segno non trascurabile del mutamento in atto, in quanto implica il declino dell'ambizione 'dialettica' ad imprimere una direzione chiara al processo storico, indirizzandolo verso l'idea di un lontano, ma auspicabile progresso:

Ciò che è messo in discussione è l'idea d'una storia che attraverso tutte le sue contraddizioni riesca a tracciare un disegno chiaro di progresso (non solo quello lineare di tipo illuminista o positivista, ma pur quello più accidentato e spinoso che lo storicismo dialettico ha preteso di saper sempre rintracciare), nel quale l'antitesi operaia s'inserisca come catalizzatrice delle potenzialità positive.⁷⁹

Dietro il suo tramonto si configura la vittoria di un "*brave new world*" dominato dall'interconnessione degli interessi della produzione e del consumo, un sistema generatore di tensioni continue, latenti in particolare nei contesti di esclusione. Per far fronte allo spontaneismo spesso disarticolato delle proteste, Calvino attribuisce agli intellettuali, «un ristretto numero di illuminati che passeranno attraverso il fuoco senza bruciarsi», il compito dell'omogeneità progettuale. La preoccupazione è rivolta a quello che può verificarsi quando viene a mancare la mediazione politica di sindacati e partiti e il campo è occupato da una coscienza spontanea di matrice empirica, maturata in anticipo rispetto ai tempi di una «coscienza organizzata»: il pericolo è quello di una «negazione del sistema al di là di ogni proposta di soluzione», che Calvino avverte per l'eco dei fatti svoltisi in Piazza Statuto a Torino nel luglio 1962. Nella radicalità dell'antagonismo operaio scaturito dalla rivolta operaia torinese, Calvino coglie – e teme – rispetto a quelle del sindacato, la prevalenza delle posizioni eretiche, espresse dal fondatore dell'operaismo Raniero Panzieri⁸⁰ su *Quaderni rossi*, a partire dalla loro fondazione nel 1961.

79 *Ivi*, p. 136.

80 Già collaboratore della casa editrice Einaudi nel 1963 fu licenziato in seguito al dissidio per la pubblicazione del libro di Goffredo Fofi *L'immigrazione meridionale a Torino*, da lui sostenuta.

La medesima aspirazione ‘riformista’ a delineare una mappatura degli estremismi da evitare, più che politici, di attitudine, emerge in un altro testo del ‘63, *Un’amara serenità*, pubblicato col titolo *I giusti* nel quaderno 7 del “Menabò”, destinato al progetto irrealizzato di una rivista internazionale. Altre riflessioni famose sul tema del ‘cataclisma silenzioso’⁸¹ in atto, pur essendo concepite e pubblicate in forma di interventi critici negli anni precedenti il ‘63, trovano qui una collocazione adeguata, in virtù della natura introduttiva che si intende attribuire a questo spazio (perseverando nella finzione del ‘parco mediatico della critica’) dedicato a Calvino, per la loro rilevanza come premesse teoriche della cesura culturale risalente agli inizi degli anni Sessanta, che si vuole identificare come soglia del postmoderno italiano. Il riferimento è a *Il mare dell’oggettività*, scritto nel ‘59, e a *La sfida al labirinto*⁸², del ‘62.

Nonostante Eco nelle *Postille* metta in guardia sulla fissazione diffusa di recepire i precursori del postmoderno «slittando sempre più indietro»,⁸³ risulta difficile affrontare i due testi di Calvino senza avvertire la risonanza di termini e definizioni ‘familiari’ per la loro ricorrenza almeno a partire dagli anni ‘80. Come non intravedere dietro alla valutazione calviniana della complessità dell’esistente i caratteri dell’ontologia del declino o della «rinuncia alla progettualità storica»,⁸⁴ dietro alla crisi dello spirito rivoluzionario che «non accetta il dato naturale e storico e vuole cambiarlo»⁸⁵ il rifiuto «dell’assolutizzazione ideologica dell’interesse del proletariato in interesse generale dell’umanità»?⁸⁶ Come non attribuire alla cesura che Calvino individua tra *l’Ulysses* di Joyce e il *Molloy* di Beckett i caratteri della linea d’ombra collocabile tra modernismo e postmoderno, il cui attraversamento rende «remoti i temi fondamentali»⁸⁷ degli anni in cui prese le

81 Italo Calvino, *Una pietra sopra*, op. cit., p. 49.

82 Nella prolusione al Convegno di Bologna sui 40 anni del Gruppo 63, Eco riporta la definizione che Calvino diede a questo suo testo di “cordone sanitario” commissionatogli da Vittorini (personificazione della cultura marxista con la quale, nonostante lo strappo, Calvino mantiene un legame profondo) per arginare le intemperanze di Sanguineti, (con un estratto di *Capriccio italiano*) Filippini (con *settembre*) e Colombo (con due racconti) ospitate sul numero 5 del *Menabò* nel 1962. *Il Gruppo 63 quarant’anni dopo*, Bologna, 8-11 maggio 2003, Atti del convegno, Bologna, Pendragon, 2005, p. 29.

83 “Malauguratamente “post-moderno” è un termine buono à tout faire. Ho l’impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa. D’altra parte sembra ci sia un tentativo di farlo slittare all’indietro: prima sembrava adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent’anni, poi via via è arrivato sino a inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua, tra poco la categoria del postmoderno arriverà a Omero”. Umberto Eco, *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1982, p.381-404.

84 Gianni Vattimo, *Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l’ermeneutica*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 8.

85 Italo Calvino, *Una pietra sopra*, op. cit. p. 51. Sullo stesso tema *ivi*, p. 92 “nessuno è più in grado di assicurare che il mondo industriale del socialismo futuro non sarà esteriormente identico al mondo industriale del capitalismo futuro”.

86 Gianni Vattimo, *Al di là del soggetto*, op. cit., p. 13.

87 Italo Calvino, *Una pietra sopra*, op. cit. p. 49.

mosse il [suo] lavoro»?⁸⁸ E nella spiegazione del successo di Musil e Citati, come non individuare l'esposizione di due elementi fondanti il postmoderno? Sia

l'ansiosa ricerca d'una ritrovata presenza del passato. Il passato contro la storia [...] dunque: una vuota ripresa stilistica che funzionò come anestetica del battere conflittuale del tempo»,⁸⁹

destinata a produrre una «cultura plurima, stratificata divaricante»⁹⁰ che Musil accetta indistintamente, sia la sua riproduzione dettagliata e ricca «attraverso lo schermo del libro», attuata da Citati. Calvino allude al saccheggio della tradizione, trasformata in un «disincantato assaporare di aromi»⁹¹ per mezzo di citazionismo o *collages*, strumenti di quella coazione alla metaletterarietà che connota – o alla quale è condannata – l'estetica postmoderna. Il metodo messo in atto dal “Critico-Scrittore” è quello di trasformare in Citati ogni autore di cui Citati medesimo si occupa, attraverso lo strumento di una «parafrasi sostitutiva»,⁹² possibile solo quando vige la coscienza della condizione di postumi.

Se lo spazio labirintico viene già individuato nel *Mare dell'oggettività* come metafora plausibile della “complessità del tutto”, è nel testo successivo che la configurazione del labirinto si impone come rappresentazione eloquente di una realtà molteplice, articolata nella simultanea interconnessione di superfici spaziali, temporali e linguistiche, anche sull'onda delle suggestioni del romanzo di Robbe-Grillet *Dans le labyrinthe*,⁹³ tradotto nel '62, ma recensito da Barilli nel '59, sullo stesso numero de «Il Verri» in cui Barberi Squarotti procede alla demolizione dell'arbasiniano *Ragazzo perduto*. Nella compresenza di conformazioni diverse che indirizzano gli orientamenti vigenti, Calvino prospetta nuove tendenze culturali, che nei vent'anni successivi si dispiegheranno con sempre maggiore successo:

il filone neorabelasiano-babelico-goticobarocco (che comprende Queneau e Gadda, ma arriva fino a Nabokov e Günter Grass) si innesta in quello babelico-enciclopedico-intellettuale (la tentazione del romanzo globale, pan-saggistico intellettuale [...] e questo nel *pastiche stravinskiano*”, geometrizzante anch'esso

88 *Ibidem*.

89 Marco Assennato, “Anestetica postmoderna. Il passato contro la storia, in architettura” in *Alfabeto2*, n. 33 (ottobre/dicembre 2013), anno IV p. 44.

90 Italo Calvino, *Una pietra sopra*, op. cit., p. 52.

91 *Ivi*, p. 53.

92 Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p.21.

93 Robbe-Grillet, Alain, *Dans le labyrinthe*, Paris, Éditions de Minuit, 1959. Sul tema cfr.: *La metafora del labirinto. Un seminario di Roland Barthes (Collège de France, 1978-79)*, (contributi di) Pierre Rosensthiel (et al.), a cura di Paolo Fabbri e Isabella Pezzini, Comune di Reggio Emilia, 1984.

ma solo nelle linee interne della composizione, mentre i materiali fantastici sono tratti dalla cultura letteraria.⁹⁴

La presenza di analogie tra la tendenza postmoderna e il gusto barocco che Calvino segnala è rinvenibile in una serie di evidenze che contraddistinguono l'immaginario fino alla fine degli anni Novanta. Si va dalla riproposizione dello spettacolare e dell'artificioso ai fini di un rinnovato culto della meraviglia, all'«enfasi dell'eccesso e del dispendio di segni, [alla] crescente estetizzazione di massa alimentata e gestita dalla cultura mediale e da suoi artefatti»,⁹⁵ dalla raffigurazione teatrale o labirintica del mondo fino alla confluenza di «Barocco, tecnologie della comunicazione, Internet, *cyberspace*, realtà virtuale [– in grado di dare vita –] al “neobarocco *cyber* di Gibson, Stephenson, Sterling, di *Blade Runner* e di *Matrix*».⁹⁶ Altre due importanti opere di Calvino maturate alla fine degli anni Cinquanta vedono la luce nel '63, *La speculazione edilizia* e *La giornata d'uno scrutatore*, due titoli significativi in cui le trame, a partire da esperienze autobiografiche, si addensano su questioni di ampia portata politica, e consentono di procedere nella ricerca dei segnali disseminati dallo sforzo calviniano di definire con maggiore circoscrizione il quadro di quegli anni, seppur attraverso lo schermo distanziante di una “laboriosa perplessità”.⁹⁷

Il dettaglio che entrambi i titoli, tradizionalmente classificati dentro i confini di una narrativa realistica con il fine di un rendiconto del contesto sociale e politico, condividano la stessa data di pubblicazione, il 1963, ci conforta nella tesi che la data possa essere fissata come una soglia oltre la quale, e per Calvino il discorso appare più che mai fondato, sull'ambizione di realismo cominciano a palesarsi strategie che si indirizzano in altre direzioni, metanarrative, allusive, combinatorie. Contribuiscono a determinare questo ‘passaggio’ importante sia il venir meno della carica energica e avventurosa racchiusa nella speciale configurazione del primo dopoguerra, sia la contestuale affermazione graduale di una congiuntura complessa, irriducibile negli schemi interpretativi efficaci fino agli anni Cinquanta. Intorno a questa “eclissi del referente”⁹⁸ Calvino costruisce la *Giornata*, un testo preceduto da una gestazione decennale, che ha radici nell'esperienza prima come candidato del PCI nel 1953 e poi come scrutatore al Cottolengo di Torino, durante le elezioni amministrative del 1961. Negli stessi anni, un altro scrittore collega di Calvino all'ufficio stampa di Einaudi, Giovanni Arpino, pubblica dopo anni di gestazione un romanzo, *Gli anni del giudizio*,

94 *Ivi*, p. 117. Sul labirinto si segnala

95 Giovanni Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 367.

96 *Ibidem*.

97 Alfonso Berardelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 280.

98 Giulio Iacoli, *La percezione narrativa*, op. cit. p. 67.

imperiato sulle elezioni del '53.⁹⁹ Assemblato con la confluenza, del tutto postmoderna, di diversi generi, racconto, *reportage*, *pamphlet*, il testo calviniano assume i caratteri di un vero e proprio «congedo dalla tradizione del realismo e [...] del romanzo».¹⁰⁰ La trama ruota intorno al resoconto dello sguardo di un intellettuale comunista, senza più tessera dal '57, sulle contraddizioni e aberrazioni del mondo circostante. Il disordine esterno dello spazio deforme e caotico di cui il Cottolengo non è che la metafora, è scrutabile (operazione che infatti lo 'scrutatore' compie attribuendo così doppia valenza al suo ruolo) nella sua complessità come «uno spazio multifoliare [...] per veli in successione»¹⁰¹ (il famoso carciofo ripreso anche nel titolo di un intervento pubblico sempre del '63, pubblicato postumo).¹⁰² L'operazione di svelamento delle apparenze, le foglie del carciofo costitutive i piani sovrapposti del reale, non va a comporsi come un'ascesa in grado di garantire il raggiungimento di una verità esemplare o di una presunta autenticità dell'essere. Quel che può consentire, lungo un percorso di consapevolezza che coinvolge con graduale pessimismo, lo scrutatore Amerigo, e poi, via via Marco Polo, Qfwfq, Palomar, è una libertà di percorrimiento obbligata, una "mobilità tra le apparenze".¹⁰³

Nella *Speculazione*, la cui prima uscita sul quaderno XX di *Botteghe oscure* risale al 1957, è delineato il racconto del fallimento imprenditoriale subito da un intellettuale che, con l'accanimento dei dilettanti, si butta in affari proprio per trovare uno sfogo alla propria avvertita non conformità ai tempi, ma ne è vittima inesorabile. La complicità nella pianificata devastazione del territorio che irrompe nella cronaca di quell'anno con la drammaticità del disastro del Vajont, esige un'indole freddamente determinata all'illegalità, saldata ad una resistenza imperturbabile, senza tentennamenti, considerate le dimensioni del fenomeno così registrate da Bocca nel testo del '63, costruito sull'osservazione di quei dati che Arbasino sottintende:

Per accontentare il turismo residenziale sono stati costruiti nel dopoguerra trentacinquemila stanze e altre quarantamila verranno costruite entro il '70. Come? È semplice, per risolvere il problema a Rapallo basta un neologismo, si 'zonizzano' le colline circostanti, tanti metri quadrati per ogni casa, non più di tanti metri in altezza e poi fra bustarelle e sbancamenti del terreno tutti e faranno il comodo loro, cioè lo scomodo di tutti: case di cinque piani a tre o quattro metri l'una dall'altra; fragili, scadenti, piastrellate, pretenziose, ridicole; con stradine più tristi di un

99 Giovanni Arpino, *Gli anni del giudizio*, Torino, Einaudi, 1958.

100 Raffaele Donnarumma, *Da lontano*, op.cit., p. 17.

101 Giulio Iacoli, *La percezione narrativa*, op. cit., p. 69.

102 Poi "Il mondo è un carciofo" in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.

103 Gianni Vattimo, *Al di là del soggetto...*, p. 10.

corridoio di una Camera del Lavoro, l'ultima casa che toglie il sole alle precedenti secondo un inganno che si rinnova. E demolizioni, distruzioni, brutture.¹⁰⁴

La latitanza dello Stato nella progettazione urbanistica e nella gestione del territorio lascia disponibili ampie zone alla corruzione e alla "bassa marea morale",¹⁰⁵ come denuncia con forza anche il regista Francesco Rosi in *Le mani sulla città*, premiato tra i fischi alla Biennale del '63. Per la lucida analisi dello stesso soggetto alla base della *Speculazione*, che lo sostiene, il film si colloca nella tradizione allora nascente di un cinema impegnato e antagonista e in una postura civile, comune anche al romanzo, di inclinazione affatto moderna, sempre più evanescente nella successiva produzione calviniana.

1.4 Itinerario *Baruchello*

Il mondo dell'arte in Italia è contrassegnato nel 1963 dalla realizzazione di due mostre di rilievo, *L'informale in Italia fino al 1957*, data che per il curatore Maurizio Calvesi sancisce la fine di una stagione, e *Oltre l'informale*, la IV Biennale internazionale di San Marino, a cura di Giulio Carlo Argan. Entrambi i titoli dichiarano una programmatica riflessione sull'esaurirsi di una corrente artistica, antagonista al modernismo, alla quale è dedicato anche, il numero del «Verri» dello stesso anno, *Dopo l'informale*, ormai insidiata dall'incombente assalto della *Pop art*, consacrata in una serie di mostre negli Stati Uniti e prossima a sbarcare ufficialmente in Italia con la Biennale di Venezia dell'anno successivo. L'invito che Argan rivolge attraverso la Biennale è volto a ricomprendere la necessità di una progettualità collettiva, per contrastare il rischio della morte dell'arte insito nel predominio della tecnica e del mercato. Esso denuncia quali fossero le preoccupazioni di chi registrava ormai, con un'ansia più 'organica' di quella calviniana, la messa al bando delle categorie interpretative basate sullo storicismo, per le loro evidenti carenze nella decifrazione delle poetiche/estetiche della contemporaneità. Per Argan, come per Calvino, la questione che si pone è il tramonto dell'idea, fondativa fino a quel momento, dell'impossibilità di scindere «il concetto di arte da quello di valore».¹⁰⁶ Nel saggio pubblicato di lì a poco, *Progetto e destino*, l'apprensione anche politica di Argan per il futuro dell'arte si esprime con toni di accorato

104 Giorgio Bocca, *La scoperta dell'Italia*, Bari, Laterza, 1963, p. 174-5.

105 Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 2003, p.1340.

106 "Argan, la mia vita. Conversazione di Lea Vergine con Giulio Carlo Argan" in *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Rossana Boscaglia et al. (a cura di), Milano, Bompiani, 1996, p. 316-328.

pessimismo rivolto al ruolo dell'individuo nel nuovo contesto sociale e produttivo dominato dalla tecnica:

Non bisogna illudersi troppo sulla qualità dei prodotti delle macchine; [...] le macchine non producono oggetti, producono, all'infinito, immagini. Nella nuova scala dei valori l'oggetto diventa immagine e il soggetto, passando dal primo all'ultimo posto, diventa cosa [...].¹⁰⁷

L'insistenza sull'elaborazione collettiva del discorso estetico viene rifiutata da un folto numero di artisti, i più in vista, che «rivendicano l'individualità della ricerca e dell'espressione»¹⁰⁸ come presupposto non sempre riconducibile all'identità di un gruppo. Tuttavia il proliferare di aggregazioni a Milano (Gruppo del Cenobio), Roma (Scuola di Piazza del Popolo) e Firenze (Gruppo 70),¹⁰⁹ accanto alla vivace produzione di nomi isolati (Gastone Novelli, Giò Pomodoro), indica una molteplicità di esperienze contrassegnate da un diffuso interesse per una ricerca estetica pronta a misurarsi con le nuove tecnologie e con la produzione industriale, supportata da un dibattito critico di altissima intensità.

In architettura la dominante postmoderna si rende più visibile in ambito internazionale grazie al consolidarsi di un fronte vero e proprio; ci vorranno almeno vent'anni perché acquisisca consistenza in Italia attraverso la legittimazione della I Biennale di architettura diretta da Paolo Portoghesi, programmaticamente intitolata *La presenza del passato*. Vi si celebra la fine del 'proibizionismo',¹¹⁰ sancita da quella che lo stesso architetto delinea come una vera e propria guerra di liberazione (di ispirazione affine all'area sessantottina, ma di segno opposto),¹¹¹ all'insegna dell'arrendevolezza estetica e della gratificazione consolatoria della memoria, in un contesto di recessione economica e ridimensionamento delle aspettative di sviluppo.¹¹²

Una fase di frattura radicale emerge con evidenza dalla rassegna dei segni artistici e culturali che costellano il periodo, tutti dati di varia intensità di rottura, ma accomunati dal rifiuto del

107 Carlo Giulio Argan, *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965, p. 32.

108 Francesco Tedeschi (ed.), *1963 e dintorni. Nuovi segni, nuove forme, nuove immagini*, Milano, Skira, 2013, p. 16.

109 Il "Gruppo 70" nasce a Firenze nel maggio 1963 con il convegno *Arte e comunicazione*. Ne fanno parte artisti (Lamberto Pignotti, Emilio Isgrò, Giuseppe Chiari etc.) provenienti da varie parti d'Italia, interessati prevalentemente alla 'poesia visiva'. Nel convegno dell'anno successivo, sempre con lo stesso titolo, si intensificano i rapporti con teorici dell'estetica e della sperimentazione letteraria (Eco, Dorfles, Barilli). Cfr. l'introduzione di Francesco Tedeschi in *1963 e dintorni...*, p. 11-24.

110 Nicolas Martino, "La luccicanza italiana. Il postmodernismo come apparato di cattura" in *Alfabeto2*, n. 33 (ottobre/dicembre 2013), anno IV p. 34.

111 Paolo Portoghesi, "Le ragioni del postmoderno in architettura" in *Incontro con il postmoderno*, interventi di Renato Barilli (et. al.), Milano, Mazzotta, 1984, p. 55-66.

112 Cfr.: Paolo Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Bari, Laterza, 1980.

modernismo, il movimento estetico ormai centenario che pare aver esaurito la sua forza propulsiva e che fa sentire il suo peso, di cui si avverte il paternalismo, sulle spalle delle generazioni attive negli anni Sessanta come un fardello di cui velocemente disfarsi, carico di «classici morti che pesano come un incubo sulle menti dei vivi».¹¹³ Il bersaglio della coalizione postmodernista, capeggiata dall'architetto Robert Venturi e dallo storico dell'architettura Charles Jencks, è l'enfasi posta dal funzionalismo razionalista sull'edificio moderno, enfasi che lo condanna alla monumentalizzazione e all'isolamento nel contesto urbano in cui è inserito. Ma l'iconoclastia antimodernista non ha remore a sbarazzarsi anche del *Bauhaus* «gettando il bambino, la sperimentazione, insieme all'acqua del bagno funzionalista».¹¹⁴ Ad esso viene contrapposto il «populismo estetico»¹¹⁵ – un abbassamento del linguaggio architettonico all'esistente – persa ogni ambizione utopica e, di conseguenza, la cancellazione della barriera imposta dal Modernismo tra cultura alta e cultura commerciale – che autorizza il saccheggio sistematico del passato inteso come deposito di gioiosi *souvenir* da assemblare in forme eclettiche:

Quando il potere si chiama capitale, e non partito, la soluzione 'transavanguardista' o 'postmoderna' [...] si rivela più adatta della soluzione antimoderna. L'eclettismo è il grado zero della cultura generale contemporanea: si ascolta il *reggae*, si guardano i *western*, si pranza da McDonald e si cena con la cucina locale, si usano profumi francesi a Tokio, ci si veste *rétro* a Hong Kong, la conoscenza è oggetto di quiz televisivi. È facile trovare un pubblico per opere eclettiche [...] l'arte lusinga il disordine che regna nel 'gusto' dell'amatore. Artista, gallerista, critico e pubblico si compiacciono insieme per una cosa qualsiasi, e il rilassamento trionfa.¹¹⁶

Jameson propone l'esempio paradigmatico dell'hotel Bonaventure di Los Angeles, opera dell'architetto imprenditore John C. Portman, conclusa nel 1976. Degli stessi anni è la famosissima *Piazza d'Italia* a New Orleans, 'euforica' parafrasi per citazioni di una ideale piazza italiana. Il recupero dello scarto, l'accettazione dei dati della trasgressione (l'osceno per esempio, o l'ornamento) nel processo di produzione delle merci, col fine di far fronte alla loro rapida

113 Fredric Jameson, *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, p. 22.

114 Jean François Lyotard, *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna*, Baruchello, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 43. Una traccia pre-anni '80 di una disposizione critica sarcastica verso il funzionalismo è il titolo del testo di Peter Blake *Form follows Fiasco. Why Modern Architecture hasn't worked?*, Toronto, Atlantic Monthly Press, 1974 poi Little Brown and Company, 1977, che ironizza sull'espressione da statuto funzionalista di Louis Sullivan «*form follows function*». Cfr.: Paolo Mantovani, «Architettura postmoderna come fine di un racconto», *ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, dicembre 2006, www.filosofia.unimi.it.

115 Fredric Jameson, *Postmodernismo*, op. cit., p. 20.

116 Jean-François Lyotard, *La pittura del segreto*, op. cit., p. 51-52.

obsolescenza con l'imperativo, sublimato dal *design*, dell'originalità a tutti i costi, denunciano la vocazione postmoderna all'estetizzazione del mondo (con il rischio di una "cosmesi rinunciataria" sul piano progettuale, ai confini col decadentismo) ed il vincolo stretto che unisce il campo artistico e la produzione industriale. Le opere che si scelgono come segnali degli albori di questo fermento creativo e teorico sono due creazioni di Gianfranco Baruchello, da esporre nello spazio dell'arte all'interno del parco virtuale dedicato alla 'fetta' '63, sezione che si ritiene non possa mancare in un 'allestimento' che voglia dar conto della dinamicità e vivacità dell'elaborazione teorica in campo artistico, tale da rendere la categoria del postmoderno più marcatamente definita. Attigui alla tendenza, sia per le scelte espressive (assemblaggi, montaggi, decostruzioni e collage come risultato di un uso consapevole della telecamera video), sia per la sensibilità sulla questione del situarsi del soggetto nella produzione artistica, i 'testi' scelti danno conto del percorso creativo di Gianfranco Baruchello, poliedrico artista la cui attitudine alla sperimentazione si presenta inesauribile.

Il suo video *Il grado zero del paesaggio* del 1963, ripresa statica di una distesa di mare con una telecamera Super 8, nasce con l'intenzione di registrare «l'irrevocabile e terrificante realtà del contatore che corre».¹¹⁷ Se accostiamo il video ad un dipinto emblematico del Modernismo quale *Il grido* di Munch, usato da Jameson come reagente che fa emergere per contrasto le peculiarità dell'arte postmoderna, sottraendolo così arbitrariamente al flusso "indifferenziato e aleatorio" della produzione audiovisiva, sperimentiamo che nella sua provocatoria inerzia sembra davvero vanificarsi l'adeguatezza di «concetti come quelli di angoscia e alienazione (e le esperienze cui corrispondono)[...] nel mondo del postmoderno»¹¹⁸ più coerenti con l'inefficienza del soggetto borghese decaduto, nella teoria critica, contestuale al declino della società modernista.

Il tema del divenire nel tempo attraverso la registrazione costante di ciò che appare sempre identico, pur nella sua mutazione continua – la natura –, grazie alla tecnologia, è caro all'artista. Viene affrontato anche in video successivi, nei quali non sfuggono le implicazioni relative al «decentramento del soggetto o della psiche precedentemente centrati»¹¹⁹ evocate dall'assenza della componente umana, tanto come elemento del paesaggio, quanto come intervento sul farsi dell'opera d'arte. Jameson approfondisce la riflessione fino a definire la videoarte come

la forma artistica *par excellence* del tardo capitalismo... unica arte o *medium* in cui il luogo preciso della forma è costituito da questa fondamentale cesura tra spazio e tempo, e anche perché la macchina domina e spersonalizza in maniera unica

117 Fredric Jameson, *Postmodernismo*, op. cit., p. 90.

118 *Ivi*, 31.

119 *Ibidem*.

soggetto e oggetto in pari misura, trasformando il primo in un apparato di registrazione quasi materiale per il tempo meccanico del secondo e dell'immagine video, del «flusso totale». ¹²⁰

Un altro film del 1963, *Sleep*, dell'artista americano Andy Warhol, sembra confermare l'interesse della sperimentazione visiva, anche d'oltreoceano, intorno alle tematiche del tempo e del soggetto. Nei 320 minuti del film, la macchina da presa in 16 mm del regista riprende, senza uso del montaggio, l'amico John Giorno mentre dorme. La dilatazione del tempo filmico portata all'estremo sembra voler suggerire l'idea dell'inefficacia della narrazione tradizionalmente dotata di un inizio e di una fine. Ma anche del suo narratore, sostituibile con un'appendice tecnologica.

Baruchello, in virtù dell'apertura di orizzonti e affinamento della sensibilità che le continue frequentazioni artistiche internazionali – Duchamp fra tutte – gli garantiscono, aderisce ad una tendenza allora sul nascere, intenzionata a sfruttare le valenze sperimentali del video come supporto artistico per la freddezza che secondo McLuhan lo contrassegna. Esso comporta la richiesta, implicitamente rivolta allo spettatore, di una partecipazione distanziata, sinestetica, e quindi più equilibrata, che trova origine nella sua bassa definizione, comune alla televisione ed al fumetto di animazione, come anche Jameson registra,¹²¹ in contrasto con il calore del cinema, inteso come «capacità di assorbimento dell'attenzione attraverso la concentrazione [ipertrofica] dei suoi effetti su un unico senso». ¹²² Sulla stessa linea e sempre nel 1963, esordisce l'artista statunitense Nam June Paik, che presenta a Wuppertal, nel corso di un'esposizione dedicata alla musica e alla televisione elettronica, la prima opera di una influente carriera artistica dedicata alla videoarte, *Tredici distorsioni per televisioni elettroniche*. La sua fruizione si ritiene agevole, senza grande sconcerto, da parte di un pubblico di nativi ipermoderni, per il quale musica e immagini elettroniche sono legate da un rapporto di necessaria consustanzialità.

Nei due anni successivi Baruchello produce con Alberto Grifi, un regista di peso nel panorama cinematografico di quegli anni, *Verifica incerta (Disperse Exclamatory Phase)*, un montaggio artigianale dei fotogrammi di 150.000 metri di pellicola di film americani di serie B destinati al

¹²⁰ *Ivi*, 91.

¹²¹ *Ibidem*, 91 –92: «Conviene sondare la possibilità che l'antesignano più indicativo della nuova forma si possa rinvenire nell'animazione o nel cartone animato, la cui specificità materialistica è quanto meno duplice... l'animazione è stata la prima grande scuola che ha insegnato la lettura dei significanti materiali...eppure nell'animazione, come poi nel video sperimentale, le risonanze lacaniane di questo linguaggio di significanti materiali vengono inevitabilmente attivate dall'onnipresente forza della prassi umana. Si rivela perciò un attivo materialismo della produzione, invece che uno statico o meccanico materialismo della materia o della materialità come supporto inerte».

¹²² Cfr. Tommaso Isabella, "Baruchello. Il cinema va servito freddo" in *Doppiozero*, 21 gennaio 2015, www.doppiozero.it.

macero, prima sezionati, secondo un meccanismo di sottrazione alla logica della linearità narrativa, in seguito riassettrati con criteri decostruzionisti in un film assunto al ruolo di documento emblematico per consapevolezza critica e forza provocatoria. La natura convenzionale degli schemi narrativi triti e stereotipati dei film di genere viene smascherata nella sequenzialità sovvertita da un montaggio non più ancillare alla sceneggiatura, ma demiurgo assoluto di una riappropriazione di nuovo 'fredda', che conduce registi e spettatori in una zona, allora inedita, della ricezione cinematografica. In un intervento al convegno di Palermo del 1965, Eco si sofferma sull'osservazione delle reazioni del pubblico dopo la proiezione del film di Baruchello e Grifi, e riscontra che davanti

alla rivisitazione ironica e critica di un piacevole filmico [...] rivalutato nello stesso istante in cui veniva messo in crisi [...] reagisce con maggior piacere proprio nei punti in cui, sino a pochi anni prima, avrebbe dato segni di scandalo, e cioè dove le conseguenze logiche e temporali dell'azione tradizionale venivano eluse e le attese apparivano violentemente frustrate.¹²³

Nei caratteri di questo 'godimento' – al quale sono allenati ormai da decenni gli spettatori ipermoderni –, pronto a metabolizzare come allettante ciò che appena prima veniva assunto come inaccettabile, il semiologo capta la trasformazione in *même* – semplificando, la normalità – delle categorie dell'*autre* – l'anomalia, lo scarto creativo – sistematizzate da Barilli, e nella conversione dell'avanguardia in tradizione intuisce la «una diversa educazione della sensibilità»¹²⁴, inscindibile dal supporto di un'ironia costantemente al lavoro e rivolta a opere che, sebbene annunciate come sperimentali, in realtà non lo sono più. Nello stesso periodo anche Pasolini ragiona su ruolo del montaggio nella costruzione di senso dello specifico filmico, tuttavia la direzione della sua riflessione sembra essere influenzata da un'ansia di significato non compatibile con la decostruzione messa in atto da Baruchello e Warhol. Il film *La rabbia*, del '63, è di fatto costruito come un 'saggio poetico' che si dispiega in una teoria di fotogrammi isolati, materiali di scarto tratti da cinegiornali, riassettrati ed enfatizzati dal testo recitato dalle voci di Bassani e Guttuso. La costruzione di una serie di sequenze che sembra ridurre «la storia europea a una specie di complesso racconto epico»¹²⁵ racchiude una sintesi di grande impatto visivo dell'immaginario di allora – non a

123 Umberto Eco, [Intervento] in *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 72-78.

124 *Ibidem*, p. 74.

125 Marco Antonio Bazzocchi, *L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 54.

caso vi campeggia il volto di Marilyn – e attesta un’enfasi sull’autore, in quanto demiurgo del montaggio, estranea agli artisti vicini alla neoavanguardia.

Contemporaneamente in altre zone di mercato più *mainstream*, la destinazione di ben altre e sostanziose risorse produttive consente a film come *Il Gattopardo*, *Ieri, oggi, domani*, ma anche a *Rogopag*, di acquisire l’attestazione di classici. Definizione che in questo caso non implica nessuna impermeabilità alle questioni poste dall’arte sperimentale, ma, e ci si vuol riferire in particolare ai film di Fellini e Godard usciti nello stesso anno, *8½* e *Il disprezzo*, comporta la scelta di linguaggi meno ruvidi, più mediati, ammorbiditi anche dalla presenza rassicurante dei divi del momento. Le due pellicole gravitano anch’esse intorno alla questione del soggetto e del suo porsi rispetto all’opera d’arte, messa in scena attraverso le traversie esistenziali e le esitazioni creative di due registi cinematografici.

1.5 Itinerario fra i libri

Nel clima di vivace comunanza, oggi si direbbe intermedialità, tra i diversi campi artistici che marca i primi anni Sessanta, non stupisce che il film di Grifi e Baruchello nel 1965 sia proiettato a Palermo durante il terzo convegno del Gruppo ’63, dedicato al romanzo sperimentale. La carica di rottura e, al tempo stesso, la solidità teorica che *Verifica incerta* presuppone, in un certo senso evidenziano lo scarto nelle velocità di elaborazione con cui i vari ambiti creativi inseguono la mutazione in atto. Rispetto alle arti visive, al cinema e al settore più precoce, la musica, il ritmo dell’adattamento del campo letterario appare più frenato. La confluenza di numerosi fattori propizi già attivi dalla metà degli anni Cinquanta produce nel ’63 frutti di sorprendente compattezza nell’ambito della scrittura romanzesca, così come parimenti contibuisce all’afflusso di elementi di rottura con la tradizione del naturalismo e del dominante neorealismo. È l’anno infatti in cui vengono pubblicati, oltre alla *Speculazione edilizia* e alla *Giornata di uno scrutatore* sopra ricordati, *La cognizione del dolore*, *La tregua*, *Il consiglio d’Egitto*, *L’età del malessere*, *Lessico familiare*, vincitore dello ‘Strega’, ma anche *Libera nos a Malo*, *Una questione privata*, *Un amore*, al centro di un’animata discussione sulla carta stampata, come vedremo, *La scoperta dell’alfabeto*, volumi tutti in bella mostra sugli scaffali nella virtuale libreria della ‘fetta’ ’63.

Nel serrato dibattito teorico ospitato sulle riviste nate intorno alla metà degli anni Cinquanta, in particolare «Officina», «il Menabò», «il Verri», con nitidezza identificabili per la presenza di tratti fortemente caratterizzanti ed in antitesi tra loro, è legittimo immaginare il fermento di un periodo

preparatorio alla svolta del '63, da leggersi come palesamento di portata pubblica di un percorso sotterraneo già avviatosi da una decina d'anni. Un confine cronologico netto è senza dubbio costituito nel 1956 dall'avvio del «Verri» e dalla pubblicazione di *Laborintus* di Sanguineti nella collana «Oggetto e simbolo» presso l'editore Magenta, vero e proprio testo di non ritorno, seguito nel 1961 dall'uscita dell'antologia poetica *I Novissimi*, un'altra 'stazione' fondamentale sulla via del rinnovamento, come recita il sottotitolo in tono augurale, *Poesia per gli anni Sessanta*. Con la consueta arguzia Eco vent'anni dopo sintetizza nell'ipotiposi del 'capro propiziatorio' la fisionomia del Gruppo 63, vale a dire «un capro espiatorio in positivo»¹²⁶ al quale, esagerando, si aggiudica la paternità dell'insieme variegato che costituisce l'orizzonte degli anni Sessanta.

In particolare Eco ravvisa nella vittoria dell'illuminismo padano (senza limiti geografici) in cui fa confluire Banfi, «Ordine nuovo», «il Verri», la sconfitta dell'idealismo meridionale di marca crociana, esemplificata dal catalogo Laterza nel passaggio da Giuseppe Laterza e figli a Laterza Editore. In consonanza con questa opinione di un centralismo di 'ascendenza lombarda' di derivazione arbasiniana,¹²⁷ non condivisa da Sanguineti, più propenso ad attribuire al Gruppo un carattere nazionale, acquisisce la funzione di incubatore dei subbugli del '63 anche il progetto di Feltrinelli dedicato alla pubblicazione dei periodici italiani e stranieri di matrice illuministica che si concretizza nel 1962, con l'edizione integrale del «Caffè», a cura di Sergio Romagnoli, e dei *Giornali giacobini italiani* a cura di Renzo de Felice. Come a sottolineare l'analogia tra due diversi momenti densi di sostanziali trasformazioni della società italiana in senso democratico e cosmopolita, nei quali risulta fondamentale la sollecitazione avviata da una ricca produzione a stampa. La percezione di essere partecipi di un momento storico che pare agevolmente inserirsi nella tradizione dell'illuminismo lombardo è sostenuta da Arbasino, che ne individua nella propensione all'ironia e nella solidità dei modelli pragmatici le peculiarità di fondo, potenziate da uno spiccato cosmopolitismo:

Poi veniva il boom, si avevano più soldi, si andava all'estero e quindi era già tutta un'altra cosa. Si leggevano i giornali inglesi e francesi, non già italiani. E recensioni, per esempio di una originalità e una spregiudicatezza mai sognata: altro che i nostri riguardi reciproci.¹²⁸

126 Umberto Eco, [intervento alla Tavola rotonda] in Franco Brioschi (ed.), *Intellettuali e editoria. Atti del convegno, Milano 7-8 maggio 1984*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1987, p. 123.

127 Cfr.: Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993.

128 Alberto Arbasino, "Conversazione con Graziella Pulce", Marco Belpoliti, Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 102.

Il confronto che il fermento in atto impone, evidenzia i limiti ereditati da un immobilismo atavico:

la terza pagina immutabile coi viaggi basati sul colore, con l'elzeviro di ciò che il vecchio accademico in pantofole vedeva la mattina dal suo davanzale, il pomeriggio durante la passeggiata, la sera guardando il cielo, cioè il suo pensiero la sua anima, il suo sé. Il massimo della spregiudicatezza per tanti anni sono stati i racconti di Dino Buzzati.¹²⁹

La tendenza inaugurata da Mondadori alla fine degli anni Cinquanta con la fondazione del Saggiatore, prosegue nel '63 con l'avvio dell'*Enciclopedia della scienza e della tecnica*, segno di un investimento considerevole e di un impegno consistente nella valorizzazione della cultura scientifica, sulla quale pendeva la definizione crociana di «manuale di cucina»¹³⁰. Feltrinelli sprona al cambiamento con l'inaugurazione nel 1960 della collana "Filosofia della scienza", curata da Geymonat. Un programma siffatto di sostanziale rinnovamento culturale diventa attuabile grazie a un imponente lavoro di traduzione, "un'ondata"¹³¹ che investe non solo l'ambito scientifico, costretto ad importare modelli stranieri, ad esempio la *McGraw-Hill Encyclopedia of Science and Technology* per L'ESDT, ma sconvolge anche l'assetto della critica estetica, della linguistica e dell'analisi letteraria.

Il lessico e l'armamentario interpretativo dello strutturalismo, dell'analisi linguistica e antropologica cominciano a circolare grazie a *Linguistica generale e linguistica francese* (1963) di Bally a cura di Segre, a Lévi-Strauss di cui è stato pubblicato nel '60 il racconto etnografico *Tristes tropiques*, alla *Storia linguistica dell'Italia unita* (1963), di Tullio De Mauro, che tradisce dietro la registrazione dei dati linguistici la sua vocazione a diventare il «grande affresco sociale degli anni Sessanta»,¹³² all'articolo *Storicismo e strutturalismo* (1963) di Aldo Rossi su «Paragone», alla voce *Struttura* a cura di Enzo Paci su «Aut-aut» (1963) e all'inchiesta su *Strutturalismo e critica* (1965), curata da Segre per Il Saggiatore, che sempre nel '65 pubblica l'analisi condotta da D'Arco Silvio

129 *Ivi*, p. 103. Per l'affermazione relativa a Buzzati vedi *infra p. ?*

130 Giulio Giorello, "Cultura scientifica e filosofia delle scienze negli anni 60" in Franco Brioschi (ed.), *Intellettuali e editoria*, op. cit., p. 62. Riguardo alla presunta responsabilità di Croce per il ritardo scientifico della tradizione culturale italiana De Mauro offre una precisazione interessante: «Nella nostra tradizione prevale un rapporto fondamentalmente retorico con la parola, e non si può ascrivere a Croce la paternità di una diffidenza verso un atteggiamento più analitico. La media cultura italiana produce più avvocati che non giuristi teorici, imbonitori più che studiosi di teoria economica e via dicendo». Tullio De Mauro, *La cultura degli italiani*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 204, p. 83.

131 Cesare Segre, "Editori e università nel rinnovamento della linguistica" in Franco Brioschi (ed.), *Intellettuali e editoria*, op. cit., p. 43-9.

132 La definizione è di Francesco Erbani in Tullio De Mauro, *La cultura degli italiani*, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 204, p. 94.

Avalle su *Gli orecchini di Montale*, prima applicazione di una lettura strutturale ad un testo poetico.¹³³ L'adesione alla "febbre strutturalista" non è unanime, soprattutto da parte di critici di formazione marxista, Cases e Fortini in particolare, si obietta contro la presunta neutralità, se non assenza dei giudizi di valore insita nell'analisi strutturalista, da leggersi come manifestazione di una cultura tecnocratica che si autocelebra attraverso l'uso prescrittivo dei suoi strumenti.

Per rendere più esaustivo il quadro che si sta delineando, non si può non far cenno al debutto della casa editrice Adelphi, che proprio nel 1963 esordisce con la prima collana – i "Classici" – alla quale seguiranno la "Biblioteca Adelphi" e i "Saggi, con la direzione di Luciano Foà e la consulenza di Roberto Bazlen, all'insegna di una programmatica e ricercata inattualità che ne rimarrà il marchio distintivo.

Così come si verificò nella Lombardia della seconda metà del Settecento, i primi anni Sessanta diventano il catalizzatore di un processo di modernizzazione e sprovincializzazione che investe vari settori della produzione intellettuale, e acquisisce netta visibilità nel campo editoriale, grazie al dinamismo lungimirante di consulenti e curatori di collane, una minoranza organizzativa, ma di grande influenza. Editori e consulenti, con fisionomie diversificate, abitano anche pagine e fotogrammi degli autori più significativi, contribuendo così a registrare la comparsa di un 'tipo' che incorpora le contraddizioni insite nell'espansione convulsa dell'industria culturale.

Nella trilogia di Bianciardi, che comprende tra il '57 e il '62 *Il lavoro culturale*, *L'integrazione*, sull'esperienza in Feltrinelli, e *La vita agra*, trasposto al cinema nel '64, questo nuovo personaggio compare come protagonista di un rapporto ambivalente tra autodeterminazione e dipendenza da un potere economico sempre più gravoso sull'industria culturale, il cui peso l'autore denuncia con accanimento in tutte e tre le opere citate.

Anche *Il padrone* di Parise (1965) è il racconto di un apprendistato in una casa editrice, camuffata sotto le parvenze di un'anonima "ditta commerciale", dietro le quali appare riconoscibile la Garzanti, dove lo scrittore era approdato appena giunto a Milano. L'azienda è raffigurata con i tratti di un universo distopico, governato da leggi incongrue, imposte da un capo supremo che ammantava il suo efferato progetto di controllo totale con toni di un paternalismo pseudoilluministico, piegando al suo scopo anche l'ilare sventatezza dei fumetti. Il suo raggio d'azione investe le scelte esistenziali di tutti i dipendenti, anch'essi, come Marcovaldo, ridotti a nude vite da un dominio che non ammette condizioni.

133 Cfr.: Daniele Giglioli, Domenico Scarpa, "Strutturalismo e semiotica in Italia. 1930-1970" in *Atlante della letteratura italiana. Dal romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, vol. III, p. 882-91.

Con toni meno cupi e apocalittici, anzi con la definita lucentezza che contraddistingue la sua scrittura, anche Vittorio Sereni trasferisce sulla pagina la propria esperienza di direttore editoriale presso Mondadori, iniziata nel '58, costruendo con la silloge tematica¹³⁴ che comprende i due 'non racconti' *L'opzione* e *Il sabato tedesco*, collegati tra loro dal testo poetico *La pietà ingiusta*, il resoconto delle suggestioni nate sull'onda di una partecipazione alla Fiera di Francoforte.

Seguiamo Arbasino che ci introduce ai meccanismi delle strategie editoriali che si dispiegano negli stand della fiera:

Per quello che riguarda Francoforte, però, c'è un accorgimento nelle strategie di Mondadori e Rizzoli e Laterza e tutti gli altri editori, ed è quella che una volta si chiamava politica estera con fini interni [...]. Francoforte per molti editori, ma soprattutto per gli italiani, serve a questo. Francoforte è ai primi di ottobre, i libri scolastici si sono venduti in settembre, le vendite di Natale cominciano verso metà novembre. Se voi osservate le pubblicazioni editoriali verso i primi di novembre, cioè subito dopo Francoforte, parecchi libri nuovissimi che stanno uscendo in Italia per i regali di Natale e che se vengono comprati a Francoforte da un editore straniero devono essere tradotti e stampati e distribuiti e se va bene escono dopo un anno o due [...] vengono reclamizzati come "acquistati da ventisei editori stranieri a Francoforte". Questo serve come pubblicità per i regali di Natale. Poi "acquistato da ventisei editori stranieri" non significa molto, significa spesso un'opzione che è in grado di fare anche la mia zia perché l'opzione è bassa [...]. Per avere un'opzione su una grande commedia e trattarne i diritti in Italia bastano anche millecinquecento dollari, sono due milioni, una somma che è facile permettersi perché non sono a fondo perduto e vengono per lo più restituiti. Quindi ad avere ventisei opzioni ce la fa anche un salumiere, non c'è bisogno che ci siano ventisei capitalisti giapponesi, brasiliani, ecc.¹³⁵

Nella babele della *Kermesse*, rievocata a distanza da Sereni, l'intreccio convulso delle relazioni inautentiche e contaminate dalla 'psicosi' di una presunta opzione conquistata dal narratore su un fantomatico libro che si immagina destinato a dominare le classifiche di vendita¹³⁶ da lì a dieci anni,

134 Giulia Raboni, "Nota introduttiva" in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 549-558.

135 Graziella Pulce, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 176-177.

136 Così si esprime Arbasino sulla questione: «Le macchine editoriali nei diversi paesi hanno bisogno, proprio per dare lavoro all'impianto industriale e burocratico, di fare come quegli alberghi dove c'è il "cocktail del mese". Ogni mese si cambia il cocktail e nessuno più si chiede qual è quello del mese scorso. Chi lo sa», Graziella Pulce, *Lettura d'autore*, op. cit., p. 176.

congela la realtà, ed il suo potenziale, nell'allegoria di ¹³⁷un «*bavardage* plurilingue... persecutorio e fluviale», stridente con il tragico passato di rovine velocemente rimosso, «estraneo a qualsiasi sogno intellettualistico di Babeli moderne, centri ed emblemi di alienazioni e simili». ¹³⁸

Quella che Sereni sembra avere in mente e a cui sembra alludere con una sfumatura liquidatoria è la Milano geometrica ed inospitale in cui Antonioni colloca il protagonista nella *Notte*, del 1961, uno scrittore vero e proprio questa volta, in crisi creativa e sentimentale, un attillato Mastroianni, al quale assegna le credenziali di Giovanni Pontano, scelta che si attira gli strali di Arbasino per la sua pretenziosità. ¹³⁹ Non solo di arbasino in realtà.. Nel marzo '63 *The New Yorker* pubblica *L'Lapse*, il racconto che segna il debutto ufficiale nella narrativa di Donald Barthelme, scrittore che la critica statunitense identifica nel novero della prima ondata dei postmoderni. Con acume e al tempo stesso grazia non priva di sarcasmo vengono derise e ridicolizzate le ostentazioni intellettualistiche e la cifra registica di Antonioni, ma soprattutto, come nel testo di Arbasino, gli stereotipi ormai consolidati nella rappresentazione dell'incomunicabilità e dell'alienazione, tematiche di cui i due scrittori, entrambi posizionabili sulla soglia del postmoderno, già recepiscono la consunzione, di qua e di là dall'oceano.

Si delinea così il carattere peculiare dell'editoria italiana agli esordi degli anni Sessanta, identificabile nella sua disponibilità a porsi come garante di una promozione degli studi più significativi in ambito internazionale, in concorrenza con l'accademia nella divulgazione *Highbrow* e con i media nel rivolgersi agli strati *Middlebrow*. Vanno in questa direzione infatti le collane economiche vendute in edicola così come l'affezione dei lettori realizzata attraverso le sezioni dedicate alla cultura sui quotidiani.

1.6 Itinerario del Gruppo 63

È in uno scenario di simile configurazione che irrompe il Gruppo 63, portando alla luce il lavoro preparatorio al quale si è accennato. La linfa che vivifica quella fase germinativa, risalente alla fine degli anni Cinquanta, è costituita prevalentemente dalle coeve teorizzazioni di Anceschi. La peculiare esortazione, ivi contenuta, alla promozione di un apprendistato fattivo rimane un dato non

137 Donald Barthelme, "L'Lapse ("L'Avventura", "La Notte" & "Eclipse")", *The New Yorker*, March 2, 1963, p. 29-31.

138 Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 756-7.

139 "Perché già che ci siamo, non addirittura Giovanni Bracciolini, allora, o Coluccio Salutati o Pico della Mirandola?" in Alberto Arbasino, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014, p. 28.

consueto in un contesto dottrinario ancora sotto l'influsso di un perseverante idealismo, ostile a ogni soluzione operativa. Questo 'stile' pragmatico del Gruppo, già percettibile allo stadio iniziale, è confermato, tra le altre, dalla versione che una delle poche presenze femminili al suo interno, Carla Vasio, restituisce in una sorta di resoconto partecipato, o, ripristinata la valenza dei generi nell'era dell'ipermodernità, *memoir*. Ne emerge l'intensità di frequentazioni episodiche, fondate sulla reciprocità dei pareri di una comunità soprattutto di amici, "vicende inaugurali" che trovano nel debutto a Palermo il 3 ottobre 1963 spazio per una pubblica esibizione:

Prima che si formasse ufficialmente il gruppo dei nuovi scrittori, detto Gruppo 63, la nostra non era ancora una rivoluzione programmata: avevamo in comune solo la voglia di mettere in crisi lo stile accreditato, proponendo un nuovo modo di scrivere e di leggere. Erano incontri fra amici per condividere il lavoro, e progettarne il senso: Balestrini, Manganelli, Pagliarani e altri occasionali. Ci riunivamo per verificare i testi in formazione, fare progetti, esplorare teorie, scambiarsi libri, e soprattutto per incoraggiare la nostra differenza dall'uso corrente della letteratura. Accadeva casualmente.¹⁴⁰

A partire da questo esordio la casualità degli incontri si infittisce, mantenendo tuttavia un carattere alquanto destrutturato, tanto che la definizione di 'movimento' risulta difficilmente applicabile. Nonostante questa singolarità contribuisca a situare il Gruppo 63 in un orizzonte divergente rispetto alla storia delle avanguardie novecentesche, non è di poco conto l'eco che la sua breve, ma vivace 'biografia' ha fatto risuonare nel campo letterario, e non solo, sia durante il suo decorso come organismo della Neoavanguardia all'interno dei cinque convegni ufficiali (Palermo 1963 e 1965, Reggio Emilia 1964, La Spezia 1966, Fano 1967, dove se ne decreta la fine), sia attraverso la sua 'infiltrazione' in alcuni ruoli chiave della gestione dell'industria culturale.¹⁴¹

Modellato sull'esempio del tedesco Gruppo 47, costituitosi in una Berlino ancora divisa in zone, con i cui membri – tra gli altri Günter Grass, Peter Weiss, Ingeborg Bachmann – i redattori del «Verri» mantengono contatti grazie all'intermediazione di Enrico Filippini (traduttore di Husserl, Thomas Mann e Benjamin), ne deriva l'idea di fondo di proficua operatività e inedita

140 Carla Vasio, *Vita privata di una cultura*, 2013, si fa riferimento all'ebook, 2015, p. 15. Per l'edizione a stampa cfr.: *Vita privata di una cultura*, Roma, Nottetempo, 2013. Per una lettura femminista, polemica sulla natura 'maschilista' del gruppo 63 si veda l'intervento di Lucia Re "Fanalini di coda" in Nanni Balestrini, Andrea Cortellessa (a cura di) *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L'orma, 2013, p. 318-324.

141 Per Gian Carlo Ferretti «Il suo fervore operativo dissimulava, in sostanza, un'integrazione di fatto» in *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Milano, Mursia, 1981, p. 67. controllare edizione 68.

collaborazione tra pari, in concorrenza con le pratiche redazionali e con il persistente stereotipo romantico dell'artista esaudito da un'ispirazione che interviene in solitudine.

La prassi incoraggiata prevede la disponibilità a sottoporsi al giudizio degli altri componenti espresso pubblicamente, spesso senza sfumature benevole.¹⁴² Nell'intreccio delle relazioni collettive si addensano legami tra artisti di vari ambiti, orchestrati dall'incessante lavoro organizzativo di Nanni Balestrini. Su queste coordinate si va delineando così una strategia messa in atto dal Gruppo che ne costituisce la peculiarità e ne sintetizza il carattere innovativo, dislocato non solo sul piano dei contenuti – anche se la coeva teorizzazione critica che accompagna con assiduità l'attività del Gruppo ne incita il continuo aggiornamento – quanto del metodo che promuove, auspica e favorisce la «discussione non ad opera finita, ma mentre l'opera si fa»¹⁴³. Crea *l'humus* perché questo avvenga. Un criterio spiccatamente generazionale definisce la fisionomia della neoavanguardia, il che non stupisce vista l'ascendenza di Anceschi, ai fini «del massimo di efficacia euristica» convinto sostenitore della convenienza di coinvolgere compagni d'armi «nati suppergiù negli stessi anni, che quasi per ragioni fisiologiche si trovano indotti ad assumere panni comuni».¹⁴⁴ Il parametro anceschiano è sottolineato anche da Eco in una ricostruzione della nascita del «Verri», nel ricordo dell'iniziazione dei Novissimi ai misteri della saletta sul retro del *Blu Bar* di piazza Meda, tramite Anceschi, come l'avvio di un dialogo fruttifero con Montale, Gatto, Sereni, Dorfles, Paci, continuato sulle pagine della rivista nella consuetudine delle recensioni reciproche.¹⁴⁵ Barilli segnala che una volta esauritasi la spinta propulsiva della generazione del '30, l'adesione di Anceschi vira verso i nati intorno al '40, Spatola e il gruppo di «Malebolge», particolarmente in sintonia nella corde della loro poesia “aerea” e “volatile” con il processo di smaterializzazione indotto dalla diffusione dell'elettronica.¹⁴⁶ La comunanza generazionale del Gruppo 63, con l'accezione di un compatto fronte di guerra, viene registrata in diversi commenti coevi che danno conto di «giovani progenie di scrittori che premono, a ondate minacciose, contro gli anziani che

142 Così Vitaliano Trevisan: «Ricordo la sprezzante stroncatura di Sanguineti, e ricordo solo questo: che era particolarmente sprezzante, come se ciò che avevo letto lo avesse particolarmente irritato, e di come ogni sua parola calasse come dall'alto di una cattedra così imponente e inaccessibile, che di lui vedevo solo la testa; una testa d'uccello rapace che, ogni qual volta fissava gli occhi su di me, allungava il collo nervosamente, come se volesse beccarmi» in Nanni Balestrini, Andrea Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*. op. cit., p. 329.

143 Umberto Eco, “La generazione di Nettuno” in *Gruppo '63. L'antologia. Critica e teoria* a cura di Nanni Balestrini (et al.), Milano, Bompiani, 2013, p. 14.

144 Renato Barilli, “Come da Anceschi si è arrivati alla neo-avanguardia” in Fernando Bollino, Francesco Cattaneo e Giovanni Matteucci (a cura di) *Gli specchi dell'estetica. Per il centenario della nascita di Luciano Anceschi (1911-1995)*, Bologna, Clueb, 2013, p. 61-76.

145 La rievocazione si trova nella “Prolusione” di Umberto Eco in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, 8-11 maggio 2003, Atti del convegno, Bologna, Pendragon, 2005, p. 21.

146 Renato Barilli “Come da Anceschi si è arrivati alla neo-avanguardia”, op. cit.

ingombrano il cammino»,¹⁴⁷ al cui interno allignano autori teatrali convinti che «per fare dell'avanguardia basti sostituire alle parole [...] che strappavano l'applauso [...] la parola *culo*». ¹⁴⁸ Ricorre nei commenti il riferimento allo scontro generazionale, anche con toni aspri:

Ma allora cosa vogliono? È presto detto. Giovanissimi si son buttati a sinistra, e in virtù di questa scelta hanno ottenuto, giovanissimi, vezzeggiamenti e lauti stipendi. L'appetito vien mangiando, e, privi di veri motivi ideali, la loro avidità è adesso aumentata: si rivoltano contro i padri putativi e vogliono mettersi al loro posto.¹⁴⁹

La legittimità di questa aspirazione è giudicata con indulgenza da Ungaretti, che guarda con favore agli assalti dei “giovani turchi”, rivitalizzatori di una società letteraria troppo spenta: «I giovani, è logico, hanno bisogno di farsi strada. Nessuna meraviglia che facciano del chiasso. È bene *que jeunesse passe*». ¹⁵⁰ Se appare più amara la constatazione di Pietro Citati che definisce «le insolenze giovanili [...] penose come le difese dei vecchi», nelle parole di Montale lampeggiano dardi di tagliente sarcasmo:

I giovani da parte loro – parlo di quelli che si occupano di letteratura – sono spesso piccoli mostri infarciti di citazioni: leggono tutto, conoscono venti, trenta riviste, concepiscono la cultura come una iniezione continua di nozioni, posseggono un impressionante vocabolario, ma sono poveri di intelligenza. Uno non può permettersi, al loro posto, di avere idee. Tutto finisce in soldi, ormai. Riescono a guadagnare anche vendendo la propria disperazione, vera o falsa che sia. ¹⁵¹

Che la natura del cambiamento auspicato dal Gruppo 63 comprenda anche un'opposizione generazionale come lotta interna al campo letterario, e che l'iniziativa del mutamento spetti per definizione ai “nuovi entranti”, a leggerla con Bourdieu appare una dinamica ordinaria del funzionamento del campo.¹⁵² Quel che appare stridente è il dato relativo alla posizione sociale dei contendenti, per lo più già pienamente integrati nell'industria culturale, con ruoli diversi, ma di

147 Pietro A. Buttitta, “Controindicazioni. Rassegna di una polemica (febbraio 1964)” in *Gruppo 63. L'antologia. Critica e teoria*, op. cit., p. 411-441, 425.

148 *Ivi*, p. 430.

149 *Ivi*, p. 431.

150 *Ivi*, p. 435.

151 *Ivi*, p. 439.

152 Vedi la definizione di Bourdieu: «Un campo si definisce [...] definendo poste in gioco e interessi specifici, che sono irriducibili alle poste e agli interessi propri ad altri campi (un filosofo è indifferente a questioni che per un geografo sono invece essenziali) e che non sono percepiti a chi non è stato costruito per entrare in quel campo. [...] Perché un campo funzioni, bisogna che ci siano poste in gioco e persone disposte a giocare, dotate dell'*habitus* che è necessario per conoscere e riconoscere le leggi immanenti del gioco, le sue poste ecc.», in Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 12.

rilievo e quindi non *bohémien* mossi da un bisogno di avanzamento «nel processo di legittimazione», bendisposti ad accettare «i segni di consacrazione esterna», come gli incarichi in case editrici o le collaborazioni con i quotidiani più diffusi, più che a ostentare plateali rifiuti.

In sostanza sembra che il Gruppo 63, composto per lo più da persone nate intorno al '30, passate indenni attraverso la guerra e adulte in un mondo pieno di opportunità, proprio in virtù dell'indipendenza economica che caratterizza i suoi membri, equivalente alla ricchezza ereditata o alla rendita degli intellettuali ottocenteschi, riesca a «sostenere il paradosso della bohème». ¹⁵³

La formulazione fa riferimento all'universo economico capovolto descritto da Bourdieu, secondo il quale è inevitabile che l'artista sia destinato a perdere sul terreno economico (a breve termine) per trionfare sul terreno simbolico, e viceversa. È lo stesso Eco, l'ideatore della definizione sarcastica di «avanguardia in vagone letto» ¹⁵⁴ a ribadire la peculiarità sociale del Gruppo, pattuglia di rivoltosi che agiscono dall'interno di posizioni già acquisite nell'industria culturale, consapevoli del rischio non dell'arresto, ma dell'inserimento nel recinto segnato dalla mercificazione: «Noi eravamo già *sistemati* [...] non avevamo bisogno di arroccarci in una difesa corporativa». ¹⁵⁵

Si ripresenta il carattere specificatamente generazionale, “lo spirito nettunio”, nella definizione di Eco, che racchiude in sé la speranza in un cambiamento possibile, anche di vasta portata, preparato ‘freddamente’, attraverso la «ripetizione cocciuta [di un] gesto [...], la variazione graduale, inesorabile [delle operazioni]», ¹⁵⁶ più che con tonanti prese di posizione volte ad *épater le bourgeois*, rapidamente digerite dal meccanismo mediatico ormai collaudato a trasformarle in merce da galleria d'arte. Sulla propensione alla ‘freddezza’ ritorna Berardinelli evocando, a proposito dei modelli poetici dei *Novissimi*, precursori della direzione che prenderà la poesia nel Gruppo, l'ombra di un Beckett «riprodotto in laboratorio [...] sterilizzato» ¹⁵⁷, di cui coglie l'attitudine fredda o addirittura predisposta al «congelamento di ogni potenzialità del linguaggio poetico». ¹⁵⁸ Fin dall'intervento inaugurale al convegno del '65 Barilli ha auspicato il ricorso sì all'

153 Bruce Robbins, “Arte, mobilità sociale, romanzo” in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. Volume quarto: temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 595.

154 *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, op. cit., p. 29 e più avanti p. 35: «Malignamente pensando a Mussolini che non aveva preso parte alla marcia su Roma e aveva raggiunto appunto in vagone letto, il giorno dopo, i suoi plotoni, ben sapendo che la marcia contava assai poco, visto che il re era d'accordo, e un parlamento democratico lo si scalza a poco a poco dal di dentro e non prendendo una Bastiglia ormai vuota».

155 Marco Filoni, “Gruppo 63. Noi scrittori con tanta voglia di fare a cazzotti” (intervista a Umberto Eco), *il venerdì di Repubblica*, 1298, 1 febbraio 2013, p. 16.

156 *Gruppo 63. l'antologia*, op.cit., p. 15.

157 Alfonso Berardinelli, *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 17.

158 *Ibidem*, p. 18.

epifania come «il miglior reagente chimico per appurare se un'opera appartenga di pieno diritto alla cultura novecentesca»,¹⁵⁹ seppur sottoposta a un trattamento di 'deprivazione sensoriale':

Le epifanie dei primi autori novecenteschi erano attimi sublimi, momenti estatici che per la loro stessa intensità presupponevano di essere presto evacuati [...]. Ai nostri giorni, l'epifania non sfuggirà neppure essa ai soliti fenomeni di normalizzazione e di abbassamento. Normalizzazione, nel senso che i giovani romanzieri procureranno di prolungare l'estasi epifanica, di non lasciarsene presto travolgere, quasi economizzando un momento che pure di per se stesso si presenta come il non plus ultra di un atteggiamento antieconomico di spreco e di consumo folle. Tutto ciò si può ottenere, evidentemente, solo a patto di mantenere alquanto giù di giri il momento estatico, di congelarlo, per così dire, di farne un'esplosione frenata. [...] Il che implica un invilimento del materiale chiamato "a manifestarsi", a porsi al centro di un'epifania: un materiale assunto con sempre più palese omaggio e devozione alla sua gratuità, al suo proporsi "a caso".¹⁶⁰

A ridosso del primo incontro a Palermo, al quale ci si era fermati, ragiona sul destino della produzione artistica d'avanguardia in un contesto di affermata industrializzazione il testo di Sanguineti, *Il mercato e il museo*,¹⁶¹ dedicato a dimostrare la contiguità dei due termini, «due facciate di un medesimo edificio sociale». Percorsa con la lente dell'analisi di Benjamin la rotta dell'opera d'arte d'avanguardia dal mercato, che ne stabilisce il pregio commerciale, al museo, che lo sublima, Sanguineti identifica nella volontà di distruzione del museo "la parola d'ordine" di ogni movimento d'avanguardia, destinata ad una inevitabile ritrattazione. La pretesa, il più delle volte programmatica, di produrre un'opera che sfugga sia al processo di mercificazione, sia alla conseguente museificazione, si infrange contro il "destino di sterilità giullaresca" concesso all'arte dai meccanismi produttivi, ovvero soggiacere all'andamento delle valutazioni, entrare nei circuiti del consumo e del mercato, ripercorrere la sorte dell'aureola baudelariana caduta nel fango ai bordi dei marciapiedi dei *boulevards* di Parigi.

Se a noi 'postumi' il lessico iper-ideologico di Sanguineti rischia di apparire irrimediabilmente datato, tuttavia non si può disconoscere all'autore lucidità nell'analisi dei meccanismi di

159 Renato Barilli, "Normalizzazione e abbassamento", in Nanni Balestrini, Andrea Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, p. 15.

160 *Ibidem*.

161 Il testo di Sanguineti con il titolo "Sopra l'avanguardia" appare su «Il Verri», n. 11, 1963, poi in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965. Viene ripreso anche nella rassegna critica in Gianni Poli, *La sperimentazione come assoluto: letteratura della neoavanguardia italiana*, Messina-Firenze, D'Anna, 1975, p. 146-148.

fagocitazione di ogni antagonismo che l'apparato mediatico appronta a partire dagli inizi degli anni Sessanta. Il giudizio di Sanguineti attinge ad un profondo substrato anarchico sul quale si inserisce un materialismo storico di matrice gramsciana,¹⁶² che lui definisce "post-hegeliano", spesso in disaccordo con le posizioni del Partito comunista in ambito di politica culturale. Così, forse in virtù del costante distanziamento da qualsiasi collocazione organica della cellula sanguinetiana del Gruppo, nel '67 arrivano strali dall'Unione Sovietica attraverso un articolo pubblicato su *Novyj Mir* dal traduttore del *Gattopardo*. Le argomentazioni di Gheorghii Breitburd mirano a rigettare la valutazione esplicita di inefficacia di ogni lettura ideologica della complessità del presente – che la critica annovera fra le peculiarità della dominante postmoderna – per la caratura su contesti ormai inattuali – «la vecchia anima dell'umanesimo europeo» di cui Guglielmi sembra, secondo Breitburd, aver emesso il certificato di morte – e il confinamento della lotta di classe nei contesti sociali dei paesi in via di sviluppo (secondo l'opinione di Sanguineti). Ne emerge una sorta di rinuncia a ogni posizionamento antagonistico, già preconizzata da Calvino nell'*Antitesi operaia*¹⁶³, che veicola sulla Neoavanguardia accuse di connivenza con il sistema prodotto dal neocapitalismo trionfante. La prova andrebbe indicata nella coazione alla ricerca di un continuo «rinnovamento formale»¹⁶⁴, del tutto funzionale ai meccanismi indotti della mercificazione e del consumo.

In effetti l'accusa coglie un elemento di verità: è infatti indubbio che la ricerca di una nuova lingua e di nuove forme, nell'universo dominato dalla comunicazione, si trova al centro dell'interesse e del lavoro degli autori. Ad uno sguardo retrospettivo le direzioni di questa inchiesta ingaggiata dal Gruppo 63 si manifestano con diversi gradi di evidenza, pur rivelandosi tutte accomunate da una fiducia poderosa nella forza inventiva del linguaggio, spesso dirottato verso registri grotteschi, volutamente abbassati, o, al contrario, aerei, astrusi, onirici. A prescindere dalle variabili nel posizionamento dei singoli autori e delle ramificazioni della ricerca, sul linguaggio è riposta tutta la responsabilità che spetta a quello che viene indicato come vero e unico propulsore di "un'utopia formalista",¹⁶⁵ il cui grado di rigenerazione sarebbe tale da investire non solo i residui del neorealismo o neonaturalismo e del postmodernismo in letteratura, ma anche il tritume di esistenze

162 «[...] Distinguerei tra materialismo storico e politica del Partito Comunista: sono due cose che non coincidono e sono la ragione di una distanza mantenuta per moltissimo tempo [...] Già allora, infatti, avevo l'impressione che i grandi realisti che ci stavano alle spalle fossero innanzitutto gli uomini dell'avanguardia» in Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 39.

163 *Supra*, p. 7.

164 "La polemica di *Novi Mir* contro la neoavanguardia" in Nanni Balestrini (a cura di), *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 44-48.

165 Afferma Balestrini già nel '60: «Sarà il linguaggio stesso a generare un significato nuovo e irripetibile» in Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 35.

rassegnate in schemi sociali prevedibili, con l'arma della messa al bando di una lingua abusata e stantia. Sul terreno di una vera e propria "aggressione al linguaggio",¹⁶⁶ messa in atto con l'obiettivo di «liberare nella lingua la funzione poetica», disincrostandola «dagli usi in cui si è irrigidita»,¹⁶⁷ si misura il punto di contatto tra la neoavanguardia e l'avanguardia storica, nonché la loro distanza. Mentre il Futurismo identifica il linguaggio con la lingua tradizionale della letteratura – in particolare della poesia – per la neoavanguardia il bersaglio è la natura comunicativa della lingua,¹⁶⁸ colta nel momento di una grande trasformazione dovuta alla sua sovraesposizione attraverso i *media* ai lessici specialistici, settoriali, e soprattutto pubblicitari, davvero sollecitati nel captare gli ingredienti linguistici più consoni a quello slittamento fra i registri che ne costituisce il carattere peculiare, e pronti, a loro volta a rilanciare, dopo un accurato laboratorio di 'appropriazioni indebite'.¹⁶⁹ Riprendono i termini della questione Barilli e Guglielmi nell'introduzione all'antologia del '76 che raccoglie per la prima volta in modo sistematico i materiali prodotti dal Gruppo: «Il linguaggio [...] non serve né come specchio di contenuti predeterminati né come eco consolante dei tormenti psichici individuali».¹⁷⁰

Il Gruppo agli esordi appare decisamente ispirato da un bisogno di confronto con l'industria culturale, nella quale si muove per altro con una certa destrezza; virando successivamente verso una fase più sperimentale – coincidente con la vita di «Quindici» – proiettata nel contesto sociale con l'ambizione, non condivisa all'unanimità, di potervi influire grazie alla religione dell'impegno, esso accelera la fase conclusiva e il proprio auto-annientamento. Le diverse correnti che lo hanno alimentato fin dalla sua nascita¹⁷¹ – promotrici fino all'ultimo convegno a Fano di un estenuante

166 Paolo Chiarini, "Le due avanguardie" in Gianni Poli, *La sperimentazione come assoluto. Letteratura della neoavanguardia italiana*, Messina-Firenze, D'Anna, 1975, p. 114-115.

167 Angelo Guglielmi, [relazione introduttiva al convegno di Palermo] in *gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, op. cit., p. 34.

168 Nanni Balestrini parla di una «reazione di una generazione a una lingua usata unicamente per comunicare» nell'intervista condotta da Graziano Graziani trasmessa nella puntata del 24-11-15 di *Fahreneit*.

169 Un esempio di questo processo è il testo della campagna pubblicitaria Pirelli 1966 *Un viaggio ma...* a cura di Arrigo Castellani (direttore della propaganda) e Pino Tovaglia (grafico), dove è evidente la contaminazione tra linguaggio pubblicitario e trattamento al quale la neoavanguardia sottopone la lingua: «[...] un viaggio nel nord con un persuasore / occulto che muore di freud, / un viaggio tutto diverso se avesse / detto ein volk ein reich, ein wührer, un viaggio oltre ogni età ripensando / a un viaggio col cuore caliente e / una zigomosa splendente, ma / *un viaggio sul sicuro / cinturato Pirelli*». in Maria Luisa Altieri Biagi, "La questione della lingua ieri e oggi", in Gianni Poli, *La sperimentazione come assoluto. Letteratura della neoavanguardia italiana*, Messina-Firenze, D'Anna, 1975, p. 118-119.

170 Renato Barilli, Angelo Guglielmi, "Introduzione (1976)" in *Gruppo '63. L'antologia. Critica e teoria* a cura di Nanni Balestrini (et al.), Milano, Bompiani, 2013, p. 461.

171 Tre sono le posizioni che emergono come punti di riferimento "inconciliabili" all'interno del Gruppo: la presa di distanza da ogni ideologia di Guglielmi; la lettura materialistica di Sanguineti e quella fenomenologica di Barilli, Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 69.

dibattito interno, vivacizzato da una produzione critica ricca e articolata che si espone con determinazione per un rinnovamento radicale della tradizione letteraria (e non solo) a partire dalle prime parole d'ordine – normalizzazione, abbassamento, riduzione dell'io etc. – confluite davanti alla questione dirimente dell'impatto politico con un contesto in piena fibrillazione pre-sessantottesca si diramano. Ne rimane come eredità la variegata mole di sperimentazioni prodotte dalle diverse componenti, dalle più ufficiali, che hanno elaborato pagine fondanti della critica (Barilli, Guglielmi, Eco), della narrativa (Arbasino, Sanguineti, Balestrini, Manganelli) e della poesia (Pagliarani, Porta) a quelle più defilate, ma non meno interessanti (Costa, Spatola), attive su riviste nate da cellule parallele come «Marcatre», «Malebolge» e «Grammatica».

Per accamparsi su una scelta coerente con l'assetto introduttivo di questa ricognizione che consiglia una presa di distanza sia dalla definizione per assurdo di 'capro propiziatorio' coniata da Eco, sia dalle demonizzazioni provenienti da varie fronti, si preferisce rinviare, ai fini di un'analisi esaustiva, alle diverse pubblicazioni comparse puntuali allo scadere dei vari decennali che si sono susseguiti fino ad oggi¹⁷². Tuttavia, volendosi soffermare, seppur velocemente, sulle attribuzioni dei meriti e dei limiti più evidenti, non si può non segnalare il ruolo, in un dibattito mantenuto su livelli costantemente 'alti', che il Gruppo 63 ha svolto come promotore di una radicale riorganizzazione del canone attraverso la pratica dell'interdisciplinarietà, l'apertura ai contesti letterari internazionali – la Francia grazie ai contatti con «Tel Quel» e l'America latina grazie alle importazioni di Valerio Riva –, l'inserimento di autori fondamentali della modernità, agli inizi dei Sessanta non ancora assimilati né dal campo letterario, né dalla scuola. Weber ricorda un dato che concorre a una puntualizzazione non trascurabile: risalendo la prima traduzione in italiano da Musil al biennio 1957-58, se ne deduce che la ricezione di un'opera del '33, avviene in Italia mentre in Francia Robbe-Grillet ha già pubblicato diversi romanzi. Sembra un'integrazione non secondaria aggiungere il dettaglio che la traduzione de *La Jalousie* a opera di Franco Lucentini risalente al 1958, veicola l'effetto di rendere l'esponente del *Nouveau roman* coevo a Musil nella ricezione dei lettori italiani.

Anche Luperini ricorda che Svevo è allora conosciuto da un gruppo ristretto di lettori, Joyce è stato appena tradotto (1960), Woolf e Proust circolano da anni su riviste, ma relegati a una'accoglienza minoritaria.¹⁷³

172 Cfr.: Gianni Poli, *La sperimentazione come assoluto. Letteratura della neoavanguardia italiana*, op. cit.; 63/93 *Trent'anni di ricerca letteraria*, convegno di dibattito e proposta, Reggio Emilia Teatro Valli, Ridotto-Sala degli specchi 1-3 aprile 1993, (interventi di) Renato Barilli (et al.), Reggio Emilia, Elytra, 1995; *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, op. cit.;

173 Romano Luperini, "(intervento senza titolo)" in Nanni Balestrini, Andrea Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il*

Il fatto che la loro canonizzazione avvenga tramite il lasciapassare della neoavanguardia costituisce per Luperini anche un demerito, in quanto si viene a consolidare un fraintendimento duraturo che tende a sovrapporre esperienze del Gruppo 63 e modernismo, a identificare in un certo senso il raddomante con il flusso sotterraneo portato alla luce, ritardandone così una lettura autonoma e svincolata dalle categorie neoavanguardiste. Si deve senz'altro riconoscere ai 'rivoltosi' – ma non rivoluzionari – anche la riuscita nella battaglia contro un'idea arroccata e insostenibile di purezza della letteratura e della lingua, una rivoluzione semiologica – che la predominanza delle posizioni di Barilli e Giuliani esonera da un collocamento politico – combattuta in nome di un'idea di apertura adattabile a diversi fronti: verso la realtà materica e corporea delle cose e delle vite, registrate per lo più ad un grado zero del tutto a-riflessivo, al livello di una medietà stabilita come classe universale, secondo una postura priva di finalità edificanti e contrassegnata da un'indifferenza ormai postmoderna verso la dialettica sociale. Oppure apertura intesa come disponibilità del testo, in qualunque sua forma, ad essere recepito con diversi margini di approssimazione (o libertà) interpretativa o esecutiva (in ambito musicale), approcci tutti legittimi come suggerisce *Opera aperta* di Eco, pubblicato nel 1962. E ancora, apertura come volontà di accogliere le istanze degli altri campi artistici, spesso più avanzate come si evince da ricognizioni, seppur brevi, nell'arte e soprattutto nella musica,¹⁷⁴ con spirito collaborativo e curiosità.

Tra i contraccolpi innescati dalla traiettoria del Gruppo, forse quello maggiormente gravato di responsabilità consiste nell'aver provocatoriamente e consapevolmente ricusato l'esigenza di una favorevole comunicazione con il pubblico, seppur chiamato in causa dalla teorizzata 'apertura' dei testi, privilegiando invece l'enfasi posta sul processo creativo e sulla insistita perlustrazione dei suoi meccanismi, "il saper bene come scrivere male" sostenuto da Sanguineti.

Agli antipodi di questo destino, al quale si indirizza ogni avanguardia da sempre in tutti gli ambiti artistici, trova un suo *status* pervicacemente mantenuto un autore come Calvino, che mosso da una «sorta di coazione a sorridere sempre»¹⁷⁵ produce una scrittura controllatissima nei suoi gradi di affabilità e leggibilità,¹⁷⁶ e che nel gran mare del passato cui attingere, seleziona l'equilibrato

romanzo sperimentale. Col senno di poi, Milano, L'orma, 2013, p. 283-286.

174 La precocità del campo musicale è ben rappresentata da alcune date: la composizione per voce e nastro magnetico di Luciano Berio dedicata al capitolo XI dell'*Ulysses*, con testi di Umberto Eco, *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, risale al 1958, mentre la prima traduzione italiana dell'*Ulysses* è del 1960.

175 Alfonso Berardinelli, *Casi critici.*, op. cit., p. 97.

176 Sul confine tra autocontrollo e autocensura in Calvino cfr.: Elio Attilio Baldi, "La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino", in *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, vol. 27, 2, 2012, p. 60-68.

Settecento, per affinità con l'inclinazione razionalistica dell'Illuminismo e la rassicurante propensione antitrasgressiva del Neoclassicismo.

Tenendoci su un posizionamento volutamente distante dalla mole inesauribile delle valutazioni espresse intorno al Gruppo, si reputa più fruttuoso, ai fini di questa ricerca, seguire le tracce della sua biografia, là dove alcuni suoi protagonisti, dotati di una inconfutabile acutezza di sguardo, o probabilmente in virtù di suggestioni ispirate dalla frequentazione assidua di altri campi, la filosofia e l'arte in particolare, hanno individuato le più marcate intermittenze della scia che ne indica una sua flessione verso la mutazione poi classificata come il postmoderno. L'esplorazione, improntata sul modello della *quest* di un varco, vuole sottolineare in particolare alcuni di questi bagliori, interessanti per la polarità che innescano, nel momento in cui la loro portata si rivela indicativa di un situarsi orientato da coordinate anche di natura politica. I cinquanta anni e più trascorsi dalla loro elaborazione li hanno sottoposti a un processo di trascolorazione affine, come esito, a quello che ha fatto impallidire i graffiti preistorici. L'operazione sembrerebbe in un certo senso favorita dalla nostra condizione di 'postumi', residenti nel cuore di una ipermodernità che, secondo la critica più recente,¹⁷⁷ a partire dagli inizi del terzo millennio, ha provveduto a congedare il postmoderno, pur convivendo con le sue propaggini, affioranti, per esempio, nella disponibilità tuttora vigente a celebrare il passato e a giocare con il suo riuso (un *brand* che sembra rendere in ogni settore merceologico in virtù di una nostalgia che, riguardo agli anni Sessanta, tende alla mitizzazione), senza le limitazioni indotte dall'intransigenza modernista.

Il primo autore al quale si vuol lasciare la parola è Renato Barilli, non per i suoi interventi posteriori, quando, avendo a quel punto a disposizione la definizione di postmoderno, gli risulta assai agevole applicarla retrospettivamente alla produzione della neoavanguardia,¹⁷⁸ quanto piuttosto per la relazione introduttiva al convegno del 1965 a Palermo e per i successivi contributi al dibattito, da cui si evincono – sintetizzate qui in ordine sparso – alcune parole d'ordine che vanno a innervare gli esordi di una poetica, o tendenza che dir si voglia, e a caratterizzarla per almeno un ventennio: risalto attribuito al parlato nel lessico e al quotidiano e al banale nei temi; predilezione per il grottesco; attrattiva per le circonvoluzioni tipiche del barocco, e per la vacuità delle trame

177 Cfr.: Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014; Paul Virilio, *From Modernism to Hypermodernism and Beyond*, London-Thousands Oaks (Calif.), Sage Publications, 2000; Gilles Lipovetsky e Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004; Vanni Codeluppi, *Ipermondo. Dieci chiavi per capire il presente*, Roma-Bari, Laterza 2012.

178 Si fa riferimento all'Introduzione alla seconda edizione di *Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani, 1981 (che prevede l'aggiunta del sottotitolo *Due ipotesi per l'età postmoderna*) e a *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici»*, Bologna, Il Mulino, 1995, dove a p. 203 si legge «Resta comunque ferma e innegabile la constatazione che il complesso di dibattiti e di produzioni testuali legate al Gruppo 63 va visto come uno dei primi episodi di pratica e teoria del postmoderno».

settecentesche; attenzione concessa a vicende periferiche, decentrate, marginali; accordatura su toni “frozen”,¹⁷⁹ grazie all’uso ‘raffreddante’ di elenchi e liste nomenclatorie.

È proprio la consapevolezza del pericolo imminente sull’avanguardia, ovvero la neutralizzazione della sua energia eversiva attraverso gli ingranaggi della società dello spettacolo, che allora induce il Gruppo a privilegiare una direzione sperimentale, dai toni freddi, calibrati sulla lunga distanza più che sull’esito immediato, la cui rotta è mantenuta grazie al metodo della concentrazione sulla singola opera più che su di una poetica vera e propria, della «provocazione interna al circuito dell’intertestualità»,¹⁸⁰ assunta come statuto.

I nomi inclusi nel repertorio di riferimento dal critico sono quelli di Le Clézio e Bacon, per la preferenza da loro accordata alla dilatazione inesausta della prosaicità del quotidiano, Salinger e Pynchon, guardati come modelli per «l’epopea eroicomica» sviluppata dai loro personaggi (vicini in questo a Marcovaldo) nell’incontro conflittuale con i prodotti della tecnologia e con gli oggetti.

Già in un commento apparso sul secondo numero del «Verri» nel 1960, dedicato al *Mare dell’oggettività*, Barilli imputa a Calvino una lettura del tutto insufficiente e inadeguata del *nouveau roman* che lo induce a intravedere il negativo «nell’opacità e materialità del mondo»,¹⁸¹ non cogliendo la portata dell’invito di Robbe-Grillet verso le cose, rivolto a demistificare l’abuso modernista dello psicologismo e la mitologia sviluppatasi intorno al soggetto. La debolezza della messa a fuoco del presunto “occhio lungo” di Calvino – celebrato dai posteri non meno della magnificata preveggenza sociologica di Pasolini – ha delle responsabilità precise che Barilli definisce improntate a «velleitarismo moralistico»¹⁸²:

Una scelta emotiva fatta per mettere la coscienza a posto, per convincersi di non essere più un letterato scisso dalla realtà e per poter poi continuare, come dietro a un paravento, quelle normali operazioni letterarie di gusto, magari anche di gusto fine e squisito [...] così come non gli si può negare una certa impronta di cosmopolitismo, di apertura a livello europeo [...] Ma purtroppo questa sua apertura è destinata a restare epidermica, a non avere seguito, presto bloccata, come si è visto, dalle preoccupazioni razionalistiche, moralistiche, dietro le quali si copre l’esigenza istintiva di continuare un’operazione di tutto agio, affabile e tranquilla.¹⁸³

179 Renato Barilli, “Normalizzazione e abbassamento” in Nanni Balestrini, Andrea Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, op. cit., p.15.

180 *Il Gruppo 63 quarant’anni dopo*, op. cit., p. 42.

181 Renato Barilli, “Il mare dell’oggettività” in Nanni Balestrini (a cura di), *Gruppo 63*, op. cit., p. 653.

182 *Ivi*, p. 654.

183 *Ibidem*.

Il rammarico di Barilli non cela l'asprezza di una critica che ha come bersaglio la disposizione calviniana alla medietà politica e al 'perbenismo' formale, già messi in evidenza.

Angelo Guglielmi è invece il primo a teorizzare la valenza della tecnica della riscrittura e del *pastiche*, le uniche opzioni possibili per uno scrittore inserito in una realtà screditata, ridotta a «un efflato svigorito e moscio»,¹⁸⁴ sulla quale risulta operazione oziosa emettere giudizi o teorizzare propositi di cambiamento, da sostituire piuttosto con descrizioni lenticolari – come accade nei film di Warhol e Baruchello – che generano trame inconsistenti e deboli, sorrette più dall'efficacia di trascrizioni obbligatoriamente di secondo grado che dalla solidità dell'intreccio. Ritorna Barilli, anni dopo, a una formulazione della risorsa della riscrittura come specchio della «rinuncia completa a rapporti autentici col mondo»,¹⁸⁵ raggiunta la percezione che non rimanga altro che perlustrare rotte già battute, ingaggiare giochi combinatori con materiali di seconda mano, inautentici, cedere a un'esperienza della realtà modellata dall'interferenza dei media. Nonostante la critica minoritaria, seppur ostinata, espressa da Sanguineti nei confronti del carattere ideologico celato dietro l'apparente rifiuto delle ideologie¹⁸⁶ e sulla legittimità della categoria del *pastiche* come chiave del nuovo romanzo, ribadita anche successivamente con il coinvolgimento di un insospettabile Manzoni, *pasticheur* antesignano di Eco,¹⁸⁷ risulta tracciato negli animati interventi del dibattito di Palermo il percorso che porterà agli ultimi testi calviniani e all'apice del postmoderno letterario italiano rappresentato dal *Nome della rosa*. Vi confluiscono l'affabilità perseguita da Calvino verso il lettore e la decostruzione degli elementi narrativi – sapientemente riassemblati, come in un gioco – avviata da Baruchello con *Verifica incerta*, la normalizzazione auspicata da Barilli e il citazionismo intertestuale indicato da Giuliani – colto strumento di attraversamento della cultura occidentale –, l'ironia come disposizione prevalente e in un certo senso 'prescritta' dallo stesso Eco

184 Angelo Guglielmi, «[Relazione]» in Nanni Balestrini, Andrea Cortellessa (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, op. cit., p.27.

185 Renato Barilli, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi*, op. Cit., p. 5.

186 «L'antitesi fra tradizione e avanguardia si potrebbe quindi schematizzare, trasponendo lo schema suggerito da Giuliani, in questo modo: assunzione dell'ideologia come elemento privilegiato, o, all'opposto, assunzione del linguaggio come elemento privilegiato. Ora, io non credo che ciò che caratterizza l'avanguardia sia questa assunzione privilegiata del linguaggio contro l'ideologia, ma la ferma consapevolezza che non si dà operazione ideologica che non sia, contemporaneamente e immediatamente, verificabile nel linguaggio. [...] Non esiste dunque originalità di visione ideologica, e di prospettiva realistica, che possa essere garantita da altro che dal linguaggio, giacché la realtà di un'opera, evidentemente, e immediatamente, è una realtà linguistica». in Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, *Gruppo 63*, op. cit., p. 788-789.

187 «Anche Manzoni è stato un grande *pasticheur*, visto che cita le grida, fabbrica la prefazione barocca, gioca continuamente sul documento storico, vero o inventato. Insomma con tutte le debite distinzioni, l'ecclettismo e il citazionismo nel romanzo di Manzoni non mancano», in Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 177.

nelle teorizzazioni dei Sessanta, così come la sua davvero precoce e attrezzatissima frequentazione dei territori della cultura di massa.

Il *best seller*, al quale il semiologo deve una fama mondiale, svela, nei suoi diversi livelli di lettura, tutti dotati di senso e autosufficienti, la sua natura di laboratorio. Nei suoi anfratti – in realtà aperti e percorribili anche da lettori non specialisti. secondo il doppio codice tipico della ricezione postmoderna – è depositata una sintesi perfetta di ingredienti dosati con estrema accortezza, a ribadire uno dei lasciti teorici indiscussi della neoavanguardia, ovvero l'avvertenza dell'identità essenzialmente artificiosa e ludica del congegno verbale costituito dalla narrazione e, in particolare dal romanzo.

CAPITOLO 2
Il modello: il *Satyricon*

2.1 *Lontani entusiasmi allo stato nascente*

*Amo Petronio come Montaigne ama Parigi*¹⁸⁸

Che il *Satyricon* sia il modello per la stesura di *Fratelli d'Italia* è lo stesso Arbasino a ribadirlo in più occasioni, sia esplicitamente all'interno dello stesso romanzo, nelle varie edizioni con intensità crescente, sia in quella per così dire guida alla lettura costituita da *Certi romanzi*.

Del tutto coerente con questa “euforia dell'influenza” è il suo intervento pieno di fervore sulla «Rivista dei Libri» del gennaio '98, dedicato alla recensione, a cura di Massimo Fusillo,¹⁸⁹ del saggio *L'autore nascosto. Un'interpretazione del “Satyricon”*, di Gian Biagio Conte, una delle uscite più significative degli ultimi vent'anni nell'ambito della fertilissima produzione critica petroniana. Nel libro di Conte, nato dalle Sather Lectures tenute all'Università di Berkeley nella primavera del 1995, Fusillo rileva la programmatica volontà di scartare con destrezza le rigidità schematiche e gli eccessivi tecnicismi lessicali della critica semiologica, – pur dichiarando Conte il suo debito nei confronti di Genette – per approdare, grazie all'incedere di argomentazioni non risapute e di una scrittura chiara e fluida, a una lettura originale e dirimente di uno dei cardini dell'analisi narratologica, il rapporto tra autore e narratore.

La relazione messa in rilievo tra l'autore nascosto, Petronio, e il narratore inattendibile, e mitomane, in quanto nutrito dalle ampollose velleità di una cultura ‘di seconda mano’, lo sgangherato *scholasticus* Encolpio, ha forza esegetica e chiarezza interpretativa tali da rendere sbiadite, o per lo meno riduttive, le precedenti letture del *Satyricon*.

In particolare le analisi sociologiche che si concentrano prevalentemente sull'intenzione sanzionatoria rivolta contro la volgarità del *modus vivendi* dei ricchi liberti, sembrano perdere pertinenza, per quanto vi si possano annoverare nomi di rilievo nel campo della critica delle letterature classiche. Fra i tanti, Paul Veyne¹⁹⁰ sostenitore della credibilità del romanzo come documento sociologico in grado di attestare, attraverso la parabola ascendente di Trimalcione – da schiavo a liberto e mercante e infine a proprietario terriero – un'aspirazione diffusa nella società romana del I secolo d. C. Un'altra lettura virata verso la sociologia, seppur di provenienza letteraria, è quella elaborata da Arthur Koestler, che nel 1949 azzarda una comparazione tra la moda vittoriana – intesa come risposta all'incalzare dell'industrializzazione e del colonialismo – ed il cattivo gusto

188 Raymond Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, p. 98-99.

189 Massimo Fusillo, “Petronio e il lettore”, *La Rivista dei Libri*, Novembre 1997, p. 19-21.

190 Cfr.: Paul Veyne, *La società romana*, Bari, Laterza, 2000.

dell'affluente classe dei liberti sul quale si sofferma Petronio nella sezione della *Cena*, individuando in esso i prodromi della categoria estetica del *kitsch*¹⁹¹.

Una rassegna degli interventi critici di matrice letteraria dedicati al *Satyricon* riserva qualche sorpresa. Nell'attribuzione di "romanzo verista" al romanzo petroniano formulata dal protagonista di *À rebours*, Des Esseintes, stupisce la consonanza con la lettura di Conte, e senza l'ausilio della 'dottrina' narratologica, del tutto assente nel panorama critico di fine Ottocento:

Questo romanzo verista, questa fetta di vita romana tagliata nel vivo, che non si preoccupa, checché si dica, né di riformare né di satireggiare i costumi; che fa a meno d'una conclusione e d'una morale; questa storia senza intreccio, dove non succede nulla; che mette in scena le avventure della selvaggina di Sodoma; che analizza con imperturbabile acutezza gioie e dolori di codesti amori e di codeste coppie; che, senza che l'autore faccia mai capolino, senza che si lasci andare a un solo commento, senza che approvi o maledica gli atti o i pensieri dei suoi personaggi, dipinge in una lingua da orafo i vizi di una civiltà decrepita, d'un impero che si va sfasciando.¹⁹²

Il narratore in terza persona continua riportando le considerazioni di Des Esseintes sullo stile raffinato di Petronio, un «fine analista»¹⁹³ che, in virtù di una disposizione priva di qualsiasi animosità, «fa passare sotto gli occhi del lettore la minuta vita del popolo [...]»,¹⁹⁴ costruendo un racconto «d'un brio indiavolato»,¹⁹⁵ attraverso gli strumenti di «una lingua che attinge a tutti i dialetti [...] a tutti gli idiomi portati a spasso per Roma; in una sintassi che non conosce barriere». ¹⁹⁶ Nella cretomazia da Des Esseintes compilata, a Petronio succedono Apuleio, Commodiano, Ausonio, Rutilio Namaziano, e infine Claudiano, autori tutti che sembrano riflettere adeguatamente i dettami estetici in vigore nell'universo, alternativo a quello reale, in cui il protagonista di *À rebours* si è autoconfinato a vivere.

Tornando all'analisi di Conte, essa non appare refrattaria alle tassonomie sociologiche *tout court*, ma ne propone un'applicazione circospetta, e indica come bersaglio più preciso della parodia ordita

191 Arthur Koestler, *Insight and Outlook: an Inquiry into the common foundations of science, art and social ethics*, London, MacMillan, 1949, p. 397 citato in nota da Tomas Kulka in *Kitsch and Art*, The Pennsylvania University Press, 2002, p. 14: «- The earliest examples of this phenomena – says Koestler, - are the truly Victorian Horrors described by Petronius in the *Supper of Trimalchio*, and the latest, the developments in the Soviet applied arts».

192 Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, (1884), trad. it., *Controcorrente*, Milano, Garzanti, 1965, p. 47.

193 *Ivi*, p. 46.

194 *Ibidem*.

195 *Ibidem*.

196 *Ibidem*.

da Petronio, l'inefficienza intellettuale ed il velleitarismo parassitario di professori e studenti delle scuole di retorica, e frequentatori abituali, *clerici vagantes*, che senza più l'ancoraggio di un campo culturale solido e di una funzione sociale riconosciuta, sia come apocalittici sia come integrati, vagano nel carnevalesco contesto neroniano in balia della disorientante accessorietà del loro ruolo. Procedendo con la mossa inedita di individuare il centro del romanzo petroniano, nel ruolo svolto dal narratore in prima persona, lo *scholasticus* Encolpio, Conte gli affida la primogenitura delle opinioni – rimediate e pompose – espresse su arte e letteratura; dei testi – enfatici e scadenti – da lui declamati; dei valori – scardinati – che ne governano la condotta incoerente. I lettori, assurti al ruolo di spettatori col privilegio di assistere alla creazione dello sgangherato universo finzionale «encolpiocentrico»,¹⁹⁷ di cui l'autore smaschera fin dall'esordio dell'intreccio (sopravvissuto) la scarsa credibilità, vengono messi nella condizione di sorriderne, in sintonia con le richieste implicite dell'autore. La inadeguatezza del personaggio che dice «io» si riverbera sulla struttura del testo, frammentario per costituzione e non solo per vicende trasmissive, organizzato per giustapposizione di episodi – il modo “senza barriere” individuato da Des Esseintes. Le digressioni e gli inserti narrativi sono prodotti dalla più casuale contingenza – incontri, occasioni fortuite, malintesi – e non è sempre facile stabilire dove vadano a parare. Anche la distribuzione dei linguaggi ne risente, in direzione antigierarchica, anche questo un dato già rilevato in *À rebours*. La lettura apre così nuove prospettive incentrate sul carattere metaletterario del testo – sulla cui natura di lacerto il critico invita a non sorvolare – e sulla padronanza con la quale si muove nel congegno l'autore latino. Esulta Arbasino pieno di «lieta leggerezza»¹⁹⁸ per l'evidenza che la corposa componente metaletteraria assume nella lucida interpretazione di Conte, esulta per la consonanza con alcune delle sue prese di posizione riguardo ad un testo, il *Satyricon* da lui considerato insostituibile per la formazione di uno scrittore, già esposte nelle prime edizioni di *Fratelli d'Italia* e in *Certi romanzi*. Riconosce nel «narratore mitomane [che] cerca sempre di fare corrispondere la sua vita di studente debosciato ai modelli sublimi della grande letteratura»¹⁹⁹ un comportamento affine a quello dei suoi anni di apprendistato. In particolare nella prima edizione di *Certi romanzi* (1964) troviamo inserito nella serie dei maestri dell'arte narrativa, accanto a Goethe, Sade e Musil anche Petronio, come Apuleio, Luciano ed Erasmo, Rabelais e soprattutto Burton, designati tutti dalla loro funzione di ‘Pentoloni’²⁰⁰, metonimia burlona che sta ad indicare la capacità delle opere di

197 In Massimo Fusillo, “Petronio e il lettore”, *La Rivista dei Libri*, Novembre 1997, p. 19.

198 Alberto Arbasino, “A proposito di *Petronio e il lettore* di Massimo Fusillo”, *La Rivista dei Libri*, gennaio 1998, p. 41.

199 *Ibidem*.

200 Alberto Arbasino, *Certi romanzi. Nuova edizione seguita da “La Belle Époque per le scuole”*, Torino, Einaudi,

questi autori di fungere come ‘congegni enciclopedici’, romanzi ‘coacervi’ in grado di far fronte alle «proliferazioni pluridimensionali di una Realtà delirante» senza ambizioni descrittive di matrice neorealistica. Ma è soprattutto in *Postface 1977 a Fratelli d'Italia*, inserito nella coeva edizione di *Certi romanzi*, che il discorso su Petronio si sviluppa più compiutamente, con il supporto teorico corposo di Šklovskij, Frye, Bachtin, Blanchot, allora già tradotti o comunque circolanti presso gli specialisti. L’obiettivo della riflessione di Arbasino è indicare il processo di acquisizione critica e di progettualità creativa che ha prodotto la seconda edizione, già terza stesura di *Fratelli d'Italia*; ovvero registrare i passaggi teorici attraverso i quali il romanzo da ‘coacervo’ è andato gradualmente mutando natura e forma, crescendo smisuratamente in verticale per concrezioni pinnacolari che si sono aggiunte al tema del viaggio picaresco, della conversazione erudita, del romanzo nel romanzo, secondo il criterio del “chi più ne ha più ne metta”, seguendo la cadenza di un ritmo forsennato, la stessa *divina velocitas* che Nietzsche intravede come caratteristica dominante del *Satyricon*.²⁰¹ Il processo di assemblaggio delle varie componenti del romanzo arbasiniano è mostrato nel suo farsi e nel proporsi sincronicamente in diversi piani di lettura, mantenendo la massima vigilanza contro l’abborrito psicologismo incline alla sopravvalutazione ammorbante dell’infanzia, le esperienze, il vissuto, l’‘autobiografia da tinello’, in sintesi. Sottoposto a un tale trattamento il testo sembra assumere così, gradualmente, una forma in apparenza pericolante, priva della solidità che ci si aspetta dal romanzo tradizionale. Nello stesso modo è percepibile la struttura del *Satyricon*, se paragonata alla stabile e rassicurante linearità consequenziale dell’intreccio dei romanzi greci, avvicinandosi sempre più al genere o, seguendo la distinzione proposta da Lago, alla linea culturale della satira menippea²⁰². Le sezioni di *Epos e romanzo* ad essa dedicate vengono citate estesamente in *Certi romanzi* da Arbasino, che ne riconosce l’autorevolezza critica ed il potere legittimante, soprattutto là dove Bachtin coglie il grande debito, non ancora riconosciuto allora, che il romanzo ha contratto col genere menippeo, nel quale

per la prima volta, l’oggetto della raffigurazione letteraria seria, (anche se nello stesso tempo comica) è dato senza alcuna distanza, al livello dell’età contemporanea, in una zona di immediato e brutale distacco.²⁰³

1977, p. 60.

201 Marino Barchiesi, *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 123.

202 Cfr.: Paolo Lago, *L’ombra corsara di Menippeo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze, Le Monnier, 2007.

203 Alberto Arbasino, *Certi romanzi*, op. cit., p. 202.

Accanto a Bachtin, Arbasino cita Frye e i «primi “sentori” di Šklovskij»,²⁰⁴ nomi che agiscono come primi ‘liberatori’, nel contesto della fine degli anni Cinquanta, che si andava con gradualità aprendo grazie alle traduzioni della critica più aggiornata. Più cauta è la posizione di Conte nei confronti della satira menippea, maggiormente propenso a escludere debiti da parte del *Satyricon* che a riconoscerli. La forma episodica del *Satyricon*, aperta alle digressioni, pur con la funzione di consolidamento della coerenza interna mantenuta dalla diegesi,²⁰⁵ rende il romanzo incasellabile nel genere menippeo con qualche forzatura. La presenza di prosimetro e parodia, elementi caratterizzanti la menippea fino a un certo punto, secondo Conte, non esaurisce tutte le potenzialità del testo. Permangono zone aperte all’epica, alla lirica, alla tragedia. Anche l’adozione della parodia avviene in modo meno diretto di quanto non accada nella satira di Varrone o di Seneca, dove per convenzione il bersaglio è esposto in modo inequivocabile e aggredito con più acre veemenza. Nel *Satyricon* il gioco parodico è di secondo grado, rivolto al trattamento degradante al quale sono ridotti i modelli letterari più nobili della tradizione. La scelta dell’autore è quella di eludere ogni presa di posizione esplicita riguardante la materia narrata, dietro le spoglie di un narratore visibile ridicolizzato, non di esporsi in prima persona come castigatore di costumi o di cattive letture.

Arbasino si entusiasma per l’interpretazione di Conte e si mostra propenso a identificare l’atteggiamento culturale della propria generazione con quello della tipologia di intellettuale rappresentato da Encolpio nel saggio recensito da Fusillo, ovvero l’intellettualoide ‘da strapazzo’ sempre a caccia di modelli sublimi, ma costretto dall’autore a contaminarsi con i personaggi e i contesti più triviali della letteratura di consumo, «Esattamente i nostri primi euforici anni Sessanta: Mann, Musil, Proust, e il romanzo-sul-romanzo».²⁰⁶

La trasposizione moderna più riuscita di questo personaggio viene individuata nella sceneggiatura del «film-sul-film»²⁰⁷ scritta da Flaiano per *Otto e mezzo*, uscito nel 1963 come la prima stesura di *Fratelli d’Italia*, arricchendo così di una nuova sfumatura l’inconcludente girovagare del Mastroianni felliniano. «Lontani entusiasmi»²⁰⁸ sono quelli che in Arbasino sembrano riaccendersi, riattivati dalla pubblicazione del testo di Conte, in un corto circuito che lega un contesto culturale assai vivace e fecondo, come quello tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio dei Sessanta, all’analisi di un classico assai amato e percepito come affine, costruita sulla sintesi di quei fermenti

204 Alberto Arbasino, *A proposito di “Petronio e il lettore” di Massimo Fusillo*, op. cit., p. 41.

205 Gian Biagio Conte, *L’autore nascosto. Un’interpretazione del “Satyricon”*, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, p. 147.

206 Alberto Arbasino, *A proposito di “Petronio e il lettore” di Massimo Fusillo*, op. cit., p. 41.

207 *Ibidem*.

208 *Ibidem*.

teorici e degli aggiornamenti critici più recenti, se non del loro pionieristico superamento. Il testo di Petronio ne esce ancora riattivato e, in un certo senso, più vicino.

2.2 Sintomatologie del ‘petronismo’

Il destino di Petronio, prima ancora che del suo testo, è legato indissolubilmente alla nebbia che circonda la sua biografia ed alla nitidezza che per contrasto emerge dall’*obituary* di Tacito nel XVI libro degli *Annales*, che cristallizza l’autore latino in un’icona vividissima e lo resuscita come personaggio. Latitante per secoli in una segretezza dal sapore chiaramente punitivo, ne riemerge a metà del Seicento in seguito alla scoperta avvenuta in Dalmazia del codice contenente l’episodio della *Cena*, frammento esteso dello sconosciuto testo integro con il quale viene identificato e in questo fraintendimento destinato, d’allora, ad una fortuna che non ha uguali nella storia della ricezione delle opere della classicità. Lo testimonia l’interesse di circa la metà degli studi sul *Satyricon* convergente sulla *Cena*.

La critica ha sottolineato la necessità di trattare le parti esistenti del *Satyricon* con la consapevolezza della loro qualità di frammenti, tenendo conto delle presumibili dimensioni reali del romanzo, molto più esteso, complesso, ricco di personaggi, situazioni, vicende di quanto sia possibile leggere nelle pagine rimaste, onde evitare di trarre conclusioni con ambizioni assolutizzanti da un’analisi che rischia di rimanere forzosamente parziale.

Va in questa direzione il testo di Gottskálk Jensson *The Recollections of Encolpius. The “Satyricon” of Petronius as a Milesian Fiction*,²⁰⁹ che conferma l’esigenza di superare il pregiudizio dell’eccezionalità del testo in questione, una vera e propria barriera ermeneutica, e riportarne l’analisi ad un livello di ‘normalità’, che ribadisca la sua natura di narrazione romanzesca estesa, seppur lacunosa, dove forme inusuali del lessico, sintassi colloquiale e stravaganze della trama non sono da leggersi come l’esito di riscritture creative postume, ipotizzate da alcuni, ma suoi elementi costitutivi. In sintonia con Conte, che pubblica nello stesso anno *L’autore nascosto*, a lui accomunato anche dal debito verso *The Rethoric of Fiction* (1961), del precursore della critica narratologica Wayne C. Booth, lo studioso islandese concentra la sua attenzione sulle modalità attraverso le quali Petronio organizza la divisione dei ruoli all’interno del *Satyricon* tra autore e narratore, ottenendo così di rimanere osservatore distaccato fuori dal racconto, alla ricerca della

209 Tesi di dottorato nel 1997 poi pubblicato presso Barkhuis nel 2004.

complicità del lettore colto, mentre il ‘povero’ Encolpio, che come *storyteller* si rivolge ad un pubblico presumibilmente romano, aristocratico, in ansia per l’ascesa sociale della classe dei liberti, per non provocarne la suscettibilità, sceglie il meccanismo dell’autodeprecazione continua, costretto così a collocarsi ‘più in basso’, cialtrone clownesco del tutto inaffidabile. Se Conte sottolinea il peso che in questo schema narratologico svolge la trivializzazione dei modelli alti della letteratura greca, diffusa da una produzione romanzesca di largo consumo, Jensson attribuisce il meccanismo della degradazione continua alla quale sono sottoposti i personaggi, secondo il ritmo alternato di innalzamento – *bathos* – e caduta – *hypsos* – alla forte ascendenza esercitata sull’intero *Satyricon* dalla *fabula Milesia*. L’attenzione con la quale l’autore costruisce il personaggio di Encolpio è dovuta, secondo Jensson, al rilievo che riveste il ruolo del narratore in una fruizione del testo presumibilmente orale e collettiva, costruita come una performance²¹⁰ nella quale hanno grande rilievo l’uso della voce e la gestualità. Assunta questa tesi, diventa più chiaro il debito che la struttura del *Satyricon* contrae verso le più popolari forme del teatro, soprattutto acquisisce una netta evidenza la macchinazione sapiente ideata da Petronio: nascondere dietro la messa in scena della maldestra goffaggine, anche sessuale, di un Encolpio *nerd*, il vero amministratore del racconto, il padrone del testo. Nella sapiente tessitura di questo contegno, accentuato da una sorta di *understatement* svagato che consente al lettore di non sentirsi mai giudicato perché sempre al di sopra del narratore, va ricercata probabilmente una delle chiavi del successo del romanzo.

La fortuna del *Satyricon* attraversa i secoli con una versatilità straordinaria che lo rende adattabile ai gusti di un pubblico via via interessato alle disposizioni satirica e alle novelle licenziose, al ‘presunto’ realismo della narrazione, alla sensibilità decadente di un’ambientazione da ‘ultimi giorni di Pompei’, e infine all’originalità formale della sua struttura ibrida e frammentaria.

La sorte di Petronio fissata nell’icona tacitiana, come abbiamo visto, non è meno fortunata della sua opera. È come se l’amabilità del lettore verso il narratore principale del *Satyricon*, il ‘finto imbranato’ di cui sopra, che però conduce il lettore dove vuole lui, per proprietà transitiva si riversasse sull’autore. La sua ricezione, a livello non specialistico, è infatti caratterizzata da un’adesione empaticamente benevola, rivolta con un entusiasmo mai venuto meno ad «uno di quegli scrittori meravigliosi che non si possono spiegare» – come efficacemente coglie Queneau – «più lo si ancora nel tempo e nello spazio, più si rivela libero».²¹¹

210 Jensson propone l’ipotesi del *Satyricon* come rifacimento romano di un testo greco dallo stesso titolo, andato perduto, entrambi appartenenti all’antico genere della *fabula milesia*. Immagina infatti che tutto il testo sia recitato e che la performance di Encolpio sia incentrata sull’antico racconto orale di un esule greco in viaggio per l’Italia.

211 Raymond Queneau, *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, p. 98-99 citato in Paolo Fedeli, Rosalba Dimundo (a cura di), *I racconti del “Satyricon”*, 1988.

La sua identità misteriosa consente una piena adattabilità alle aspettative più diverse.

Gli si perdona l'*ignavia* con la quale costruisce la sua reputazione ed il suo rivolgersi *ad vitia*, decifrato come atteggiamento opportunistico, necessario per sopravvivere nella corte neroniana, dove definitivamente la critica lo ha collocato; si apprezzano i suoi *dicta factaque* per una sorta di *neglegentia* che li caratterizza, in realtà ricercata sprezzatura come esito di una oculata amministrazione della propria esistenza e della sua visibilità, grazie alla quale le sue dichiarazioni ed il suo comportamento vengono percepiti 'come espressione di schietta semplicità'.²¹²

La cifra dell'autore latino, nelle vesti di un personaggio finzionale, diviene la sostanza di quella che potremmo chiamare la "funzione Petronio". Essa si configura come un insieme rassicurante e seducente di vari ingredienti: provata solidità intellettuale priva di saccenteria, disposizione razionale ad un autocontrollo sempre vigile, agiatezza nel vivere, senza ostentazione, padronanza nel gusto aliena da qualsiasi spocchiosità, profondità di sguardo nella divertita osservazione della varietà umana, spettacolo multiforme ed inesauribile da registrare, capitolo dopo capitolo. Il repertorio dell'umana debolezza, che evoca la rassegna dei tipi umani delle novelle di Boccaccio, ma anche dei film di Woody Allen e, come si vedrà in seguito, di Fellini, è sostenuto da un'agilità di scrittura del tutto peculiare.

Anche Arbasino si dichiara afflitto dai sintomi del petronismo, in questo caso nella variante alta, naturalmente, come tiene a precisare nell'articolo, prima che questo «si facesse programmatico e smaccato»²¹³ prima che diventasse un'epidemia. Questa ansia davvero tutta arbasiniana, oscillante tra il motivo ricorrente e l'ossessione compulsiva, di precorrere le tendenze, o meglio di dichiarare snobisticamente la propria capacità di distinzione rispetto al gusto comune davanti ad un immaginario quanto severissimo tribunale del gusto, è spiegata da Bourdieu con l'introduzione nel consumo di una logica analoga all'*escalation*:

La rarità relativa, quindi il valore, dei prodotti culturali tende dunque a decrescere man mano che avanza un processo di consacrazione che si accompagna quasi inevitabilmente a una banalizzazione atta a favorire la divulgazione.²¹⁴

Il timore di Arbasino è fondato, se infatti aumentano i consumatori o fruitori, diminuisce l'aura distintiva del prodotto, che sia la frequentazione di un autore o un profumo, esso «si declassa [...] e vede invecchiare la propria clientela iniziale e declinare la qualità sociale del proprio pubblico»²¹⁵.

212 Publio Cornelio Tacito, *Annali*, traduzione di Bianca Ceva, Milano, Rizzoli, 1981, XVI, 18-19, p. 785-786.

213 Alberto Arbasino, *A proposito di "Petronio e il lettore" di Massimo Fusillo*, op. cit., p. 41.

214 Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesis e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore 2013, p.333.

215 Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte*, op. cit., p. 334.

È il triste destino che, secondo una ricerca citata sempre da Bourdieu, subiscono personalità come Albinoni, Vivaldi o Chopin, la cui divulgazione comporta il marchio della svalutazione nella gerarchia del gusto, rendendoli prodotti per un pubblico *âgée* o di bassa scolarizzazione.

L'arte di coltivare un proprio dandysmo nell'epoca della produzione culturale di massa presenta difficoltà sempre più ardue, le stesse che si trova ad affrontare chi, in quanto intellettuale, e come tale fino a quel momento legittimato ad imporre parametri del gusto, vede vacillare la solidità della propria autorevolezza. A meno che, avendo la fortuna di appartenere ai gruppi sociali in ascesa e la perspicacia di cogliere l'entità dei mutamenti in atto, non si cedano le armi in cambio della possibilità di godere di tutto il bello offerto da un mercato organizzato con nuove strategie distributive, potenziato dalle nuove tecnologie di comunicazione e dal riassetto capitalistico dell'industria culturale. Questa è la proposta estetica del *camp*, una tendenza del gusto sempre più pervasiva, che a partire dagli anni Cinquanta assume un ruolo gradualmente di maggior rilievo nel determinare nuovi modelli di consumo.

2.3 “Funzione Petronio”

*Una pelle da far invidia a un ventenne, luminosissima,
con dei capelli un po' alla Mercury ma più vaporosi
e vorrei dire folti, ma privo degli incantevoli baffi
che pure l'accompagnavano in certe belle foto
degli anni Settanta.*²¹⁶

*Così finito il pranzo, fatta la solita passeggiata, si
affidò alle schiave che gli ravviavano la chioma,
poi a quelle che gli disponevano le pieghe della
toga, e un'ora dopo, bello come un semidio, si fece
portare al Palatino.*²¹⁷

Un altro dettaglio non meno importante nella composizione della ‘funzione Petronio’, di peso rilevante nella ricezione del personaggio, è costituito dal ruolo attribuitogli da Nerone, e che Tacito gli riconosce, di *arbiter elegantiae*. Se vogliamo, è il medesimo che Arbasino non ha mai smesso di esercitare con determinazione attraverso i libri, le interviste, ma soprattutto gli articoli cadenzati sulle pagine culturali dei maggiori quotidiani, nei quali dispiega recensioni ‘definitive’ su mostre d'arte, festival musicali, artisti; un mare di dati e annotazioni attinte incessantemente da un flusso temporale senza cesure e scritte in una forma altrettanto ininterrotta, se non dai limiti tipografici

216 Silvia Balestra, *Gli orsi*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 24.

217 Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*, Milano, Fabbri Editori, 1964, p. 422.

della pagina. Lo schema, ribadito con continuità, prevede il consueto confronto tra la grandezza del passato e la risibilità del presente, che sia il 2000 o anche il 1970, ma senza acrimonia. È con distacco infatti che Arbasino denuncia la propria dichiarata vocazione a costituirsi come una sorta di 'archivio vivente di stagioni lontane', delle quali si presagisce la scomparsa. Egli si rivede nelle vesti del ragazzo che, a guerra finita, ha iniziato un percorso di letture intense su libri e giornali e, una volta ritenutosi pronto, si è deciso a partire per una ricognizione dal vero dei luoghi più stimolanti, e delle persone più intellettualmente vivaci. È in questa veste di *arbiter* che la sua fisionomia di intellettuale viene recepita, attraverso le recensioni pubblicate sui quotidiani, dalla maggioranza dei lettori, ignari spesso del suo passato da fiancheggiatore dell'avanguardia e poco disposti ad affrontare le asperità sperimentali e le volute in continua espansione dei suoi testi. Veste che lui stesso non disdegna di confermare e che la complicità dei curatori celebra anche nelle pubblicazioni che lo riguardano. Quale altro autore potrebbe campeggiare, consacrato sulla copertina di un'edizione Adelphi, in una foto che lo ritrae assorto lettore in un interno arredato *comme il faut* in quanto a stoffe, suppellettili e postura? A quale altro nome sacralizzato dai "Meridiani" Mondadori sarebbe concesso un ritratto fotografico giovanile che fissa, seppur in bianco e nero, la spavalda policromia di una sgargiante camicia a disegni Paisley? A chi altri, sempre nei "Meridiani", potrebbe essere lasciata la preziosa opportunità, ma anche la facoltà di controllo di poter scrivere una

cronologia specialissima che essendo riccamente intessuta di nuovi testi di Arbasino fondati su «ricordi e contesti» della sua esistenza si presenta come una specie di autocronologia.²¹⁸

Alla *neglegentia* dichiarata, sempre sulle corde di una motivata sprezzatura per le ansie estetiche e sociali degli 'altri', perennemente e inesorabilmente in ritardo – come si è visto –, rispetto alla volubile ed alacre mutevolezza dei paradigmi del Gusto, fa riscontro l'accuratissimo controllo dell'adesione ad un decoro individuato come irrinunciabile nella presentazione, anche iconografica, di sé. Non così lontano da attitudini immaginifiche. Appare coerente in questa tendenza l'annunciato progetto discusso con Feltrinelli, al quale si è fatto cenno nell'introduzione, per una *Storia del gusto nel Novecento*. Ogni residuo nel gran mare della produzione culturale, dalla canzonetta in *hit parade* all'ultimo film in costume, viene analizzato, inventariato, il più delle volte, liquidato per la sua inadeguatezza alle esigentissime regole di un personale criterio di decoro,

218 Raffaele Manica, *Nota dell'editore* in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 2010, p. CCXXVII.

coerente con la coeva elaborazione di una nuova categoria estetica, il *camp*. Apparsa con questo nome, per la prima volta in un romanzo di Isherwood del 1954, essa viene descritta ampiamente e analizzata da Susan Sontag nel famoso articolo di dieci anni dopo pubblicato sulla *Partisan Review*,²¹⁹ la cui risonanza fu soprattutto amplificata dalla recensione dedicatela da *Time* nella sezione *Modern Living*. Assenza di snobismo come «scoperta [liberatoria] che la sensibilità dell'alta cultura non ha il monopolio della raffinatezza»²²⁰ e godibilità del bello artistico, ma anche dei prodotti culturali meno elitari, sono i due estremi che delimitano i confini dentro i quali la tendenza del *camp* si estende, come sperimentazione estetica, dalla quale si è attratti «quando ci si rende conto che la Serietà non basta». Il *camp* rappresenta la celebrazione dello stile sul contenuto e presenta come nuovo criterio di valutazione l'artificio; grazie anche alla nobilitazione di ogni postura teatrale, propone come perseguire il dandysmo nell'era della cultura di massa, opponendosi a ogni gerarchia estetica intenzionata a celebrare l'oggetto unico e svalutare quello prodotto in serie. Il *camp* riesce nell'intento di sconfiggere la nausea della ripetizione. È come se Arbasino, grazie a una sintonia addestrata, avesse colto sul nascere la nuova sensibilità estetica, rivelatasi come unica difesa possibile nella battaglia ingaggiata contro la dispersione dell'aura provocata, secondo la lezione di Benjamin, dalla riproducibilità delle opere d'arte, ma anche degli abiti e del *decor* visivo, senza confini tra arti maggiori e artigianato. Per fronteggiare gli strumenti della riproducibilità, l'estensione dei nuovi mercati, l'organizzazione capitalistica della produzione, la tattica migliore, secondo quanto ribadisce Arbasino, consiste nel riconoscerne la vittoria, affidandosi alle armi di una 'memoria volontaria', la cui affilatura è data dalla capacità di estensione della figura dell'enumerazione.

Sembrirebbe la medesima operazione, ed in parte la è, condotta da Roland Barthes in *Miti d'oggi*, uscito in Italia nel 1962, ma con una sostanziale divergenza stilistica e teorica. Quando Barthes per esempio dedica pagine irresistibili alla frangia che contrassegna tutti i romani nel *Giulio Cesare* di Mankiewicz, individuandola come marchio della 'romanità' nel cinema americano, comico in quanto del tutto incongruo con le «morfologie da gangsters-sceriffi»²²¹ degli attori *yankee*, ci svela la natura ambivalente del segno nel mondo dello spettacolo, artificio totale contrabbandato «pomposamente col nome di naturalezza», sia detto per inciso, il nemico giurato del gusto *camp*.

219 Poi "Notes on 'Camp'" in *Against the Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1961.

220 Susan Sontag, "Note sul Camp" in Fabio Cleto(ed.), *PopCamp*, vol. I, p. 249-262, p.54.

221 Roland Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 18.

Il suo ragionamento scorre in non più di tre pagine per arrivare ad una conclusione lapidaria, che ha il sapore di una affermazione destinata a una postazione precisa nella compagine di un sistema più ampio e coerente di decifrazione dei codici della contemporaneità. Leggendo la recensione del film *Cleopatra* che Arbasino inserisce in *America amore* si arriva alla medesima attestazione del «ridicolo involontario ed enorme» raggiunto dalla rappresentazione maldestra di

un fasto regale che proietta nell'antichità faraonica i paradigmi della «signorilità» secondo le immagini della piccola borghesia ebraica di Brooklyn [...], quella della droghiera polacca o del lavandaio rumeno al primo scalino della prosperità: il luccichio nuovo, le cornici spesse, le tendine a *volants*, la tappezzeria di carta che simula un pesante damasco, le stoffe ostentatamente ricamate, il finto Luigi XV comprato ai grandi magazzini, gli stili fastosi imitati con materiali economici.²²²

E ciò in nove pagine fitte di elenchi di oggetti, situazioni, decori, governate dalla solita inarrestabile e acuminata acribia descrittiva e nomenclatoria, che non rimanda ad una visione filosofica ed estetica articolata, ma ne costituisce la componente principale, la natura stessa di catalogo.²²³ Questa cifra stilistica che contraddistingue la scrittura di Arbasino, «accumulativa e non trasformativa, che converte e non assimila», rivela la sua profonda affinità con il camp, patrocinatore di una tendenza a «tesaurizzare il riferimento [...] ammassarlo in serie, in modo distributivo» secondo una logica da catalogo, appunto, sia di citazioni, sia di merci, in preda ad una sorta di eclettismo volutamente dilettantesco, dominato da un'ansia di levità e dal «desiderio mai soddisfatto, di procedere in espansione»,²²⁴ grazie all'uso dello strumento retorico della catalisi.

Non appare del tutto fuori luogo, a questo punto, azzardare un'ipotesi elaborata su una serie di suggestioni, relativa alla rivendicata 'precoce' predilezione di Arbasino per l'autore del *Satyricon*. Vale a dire che essa sia andata costituendosi grazie al graduale sovrapporsi di diversi livelli di ricezione, nella cui stratificazione si insinuano elementi assai eterogenei, tutti concorrenti al consolidamento di quella che possiamo definire la "funzione Petronio". Sicuramente conta l'affinità intellettuale dovuta ad una consonanza di intenti letterari, che riguardo a Petronio possiamo solo

222 Alberto Arbasino, *America amore*, Milano, Adelphi, 2011, p. 254.

223 Continua la differenza di approccio tra i due autori anche nelle notazioni dedicate al sudore che affligge gli attori nei film di ambientazione romana: "Come la frangia romana o la treccia notturna, il sudore è anch'esso un segno. Di che cosa? Della moralità. Tutti sudano perché tutti dibattono qualcosa in se stessi [...] Sudare è pensare (il che poggia evidentemente sul postulato, così conveniente a un popolo di uomini d'affari, che: pensare è un'operazione violenta, cataclismica, di cui il sudore è il segno minimo). Roland Barthes, *Miti d'oggi*, op. cit., p. 19. "Forse mai sono trasudate da un film americano zaffate così violente di caldo, fatica, stanchezza, sabbia, polvere, occhiaie, sudore, sete, odor di piedi". Alberto Arbasino, *America amore*, op. cit., p. 261.

224 Patrick Mauriès, "Secondo manifesto camp" in Fabio Cleto (ed.), *PopCamp*, vol. II, p. 391-408, p. 407 e *passim* per tutte le citazioni.

presupporre o evincere dall'analisi di ciò che rimane della sua opera, senza eccedere in generalizzazioni azzardate, vale a dire

scrivere “un’Opera che non sia Espressione ma Creazione, Mezzo di Conoscenza, Strumento Privilegiato di Scoperta capace d’inventare le proprie strutture e di superarle attraverso un linguaggio”.²²⁵

Per fare questo occorre prendere a modello dalla tradizione illustre la satira menippea, come «forma a giunture allentate» capace di contenere trame di «idee teoriche astratte» e «atteggiamenti mentali» più che personaggi, e poi:

dialoghi, divagazioni, interludi, parodie di generi diversi, e donchisciottismo, e ironia, giacché [...] tema costante di questa tradizione è il dileggio del philosophus gloriosus [...] quale emblema di una seriosità demenziale che ammonta a un disturbo dell’intelletto²²⁶.

Anche riguardo alle scelte narratologiche l’influenza del modello è palese, soprattutto alla luce dei recenti saggi citati:

...non sapevo assolutamente a chi far raccontare la storia. Ho sempre escluso la terza persona, che limita le possibilità lessicali del ‘parlato’ non meno che l’atroce pietra tombale del passato remoto [...] la terza rimane legata a un «punto di vista» ottocentesco troppo imbarazzante. Presupposti di onniscienza pressoché ricattatori. Autore che sempre «parla per bocca» dei suoi personaggi. Pretesa di avere «tutti gli elementi in mano» leggendo inoltre «nel fondo dei cuori» e sapendo slealmente «come va a finire»: finendo così per voler risolvere tutto ‘stragiudizialmente, prima o fuori della sua sede legittima, il romanzo che si riduce a mero veicolo di informazioni fattuali sul Già Avvenuto.²²⁷

La peculiare vicinanza del romanzo all’incompiutezza del presente, così come afferma Bachtin in *Epos e romanzo*, è la caratteristica che lo distingue dall’epica in cui l’oggetto è il passato remoto e per la quale è impraticabile la rappresentazione della contemporaneità nei generi alti. Petronio dimostra di averla colta, come Conte ci ha spiegato. Attraverso il suo esempio, ma non solo, viene assimilata da Arbasino come una soluzione risolutrice per la scelta del narratore e conseguentemente anche di una lingua di polifonica ricchezza, dove spicca per efficacia la resa

225 Alberto Arbasino, *Certi romanzi.*, op. cit. p. 145.

226 *Ivi*, p. 202.

227 *Ivi*, p. 95.

naturalissima del parlato. L'operazione dell'autore latino, davvero originale e pionieristica è l'unico esempio rimastoci di secoli di letteratura; altrettanto significativa quella compiuta da Arbasino.

Nel contesto della sperimentazione degli anni Sessanta, interessata principalmente a sondare le potenzialità di deflagrazione insite in un uso 'spericolato' della lingua, Arbasino con *Fratelli d'Italia* percorre una strada parallela, volta a riprodurre, quindi ricreare, il multiforme idioma della classe sociale che accede, per la prima volta, alla grande affluenza dei prodotti culturali, un lingua media, priva di dialettismi, ricca di prestiti dalle lingue straniere e dai gerghi.

All'elenco delle affinità tra i due autori ne va aggiunta un'altra che ci riconduce all'importanza del personaggio del narratore messa in rilievo sia da Conte sia da Jensson. Dietro il costante atteggiamento caparbiamente irresponsabile ed inconcludente di Encolpio, i due critici – seppur con sfumature diverse – hanno rilevato una scelta convincente, inserita in una complessa architettura di dispositivi narrativi gestita con estrema padronanza da Petronio. Letto alla luce della sensibilità *camp* il personaggio del narratore, Encolpio, e di conseguenza tutto il racconto del *Satyricon*, rivelano sostenibili somiglianze con questa tendenza estetica: la predilezione per contesti e caratteri marginali, la dichiarata immoralità, la demistificazione irriverente della preziosità, e seguendo Jensson, la predilezione per uno schema performativo, teatrale, in cui prevale l'ostentazione ludica di una indefinitezza sessuale,²²⁸ la sconfitta di ogni serietà o meglio, secondo Sontag «una serietà che fallisce al suo scopo».²²⁹ Anche la disposizione dell'autore verso i suoi personaggi e le loro inconcludenti vicende ci pare possa rientrare, non troppo forzatamente, in questa ricognizione di un Petronio *camp ante-litteram*, più vicino ad Arbasino che a Persio o a Giovenale, a suo agio nelle vesti di osservatore attento dei cambiamenti sociali di un'epoca, registrati con una cura del dettaglio estetico e culturale che rinvia a Macrobio, senza presunzione censoria, piuttosto sulla scia di una perspicacia attivata da un inesauribile interesse campionatorio, attivato dalla poliedrica versatilità della scrittura. Probabilmente al di sopra (o sotto) di questo primo strato 'alto' degli elementi che vanno a costituire il petronismo arbasiniano, indissolubilmente connesso alla sua identità autoriale, nel corso degli anni formativi ha agito la rielaborazione di quell'insieme multiforme di componenti identificative della 'funzione Petronio' enumerate sopra, non solo attraverso gli strumenti consueti e

228 «*Camp* è il trionfo dello stile ermafrodita. (La convertibilità tra "uomo" e "donna", tra "persona" e "cosa".) Ma lo stile, cioè l'artificio, in fondo è sempre ermafrodita. La vita non ha stile. E neanche la natura.» e ancora: «Il problema non è 'Perché il travestimento, la personificazione, la teatralità?', ma piuttosto: 'Perché travestimento, personificazione e teatralità acquistano l'aroma particolare di *Camp*?'. 'Perché l'atmosfera delle commedie di Shakespeare (*Come vi piace*, eccetera) non è ermafrodita, e quella del *Rosenkavalier* sì?» in Susan Sontag, *Note sul camp*, op. cit., p. 375-376.

229 Ivi, p. 256.

noti della letteratura (Balzac, Flaubert, Huysmans, Schwob, Parini, Manzoni, Wilde, Fitzgerald, Queneau etc.), ma con il dispiegamento di altre forze assai pervasive.

2.4 Petronio colossale

*Un dono per te – disse
Grazie – rispose Vinicio. Poi data un'occhiata al
titolo, domandò: Satyricon? Una novità. Di chi è?*²³⁰

Negli anni Cinquanta il dispiegamento di uomini e mezzi destinati alla produzione dei film epici mostra, nella sua sgargiante evidenza, la consapevolezza da parte degli *Studios* delle potenzialità insite in quei determinati prodotti cinematografici, non solo meri strumenti di intrattenimento, ma complesse operazioni culturali e finanziarie funzionali alla costruzione di pratiche discorsive molto invadenti. Lo sforzo produttivo è rivolto alla formazione, a livello popolare, di un immaginario relativo ad un arcano passato, l'antica Roma repubblicana, coerente con il proprio mito di fondazione, e all'elaborazione di una tradizione 'inventata',²³¹ capace di contenere tutte le diversità etniche e linguistiche nel modello politico più consona ad istanze universalistiche, la Roma dei primi cristiani. Nei film di ambientazione neroniana la rappresentazione della lotta contro un potere dispotico è offerta attraverso una messa in scena che insinua, per proprietà transitiva, la legittimazione e l'esaltazione della lotta degli Stati Uniti contro i regimi totalitari europei.

Così, un ruolo preciso, ricoperto in un determinato momento storico, è rivestito dai segni di una missione assoluta, dal carattere mitico. La frattura temporale tra antica Roma e vicino presente viene elisa, interessi ideologici settoriali e contingenti acquisiscono lo *status* di valori eterni.²³²

La trasposizione sullo schermo di *Ben-Hur* nel 1959, romanzo scritto nel 1880 dal generale americano Lewis Wallace e arrivato in Italia nel 1900, testimonia come il vivo interesse per i soggetti collocati nell'antichità, molto diffuso alla fine dell'Ottocento nella letteratura europea, attiri anche gli sforzi produttivi di Hollywood. Una serie di investimenti della Metro Goldwin Mayer senza precedenti, trasforma il *best-seller* (già oggetto di altre due versioni per lo schermo nel 1907 e nel 1925) in uno dei maggiori successi cinematografici dell'industria cinematografica statunitense, i cui 11 Oscar, ai fini del nostro discorso, stanno a contrassegnare il riconoscimento dell'entità della forza di convincimento e di modellazione dell'immaginario messa in campo.

230 Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1964, p. 73.

231 Cfr.: Maurizio Bettini, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna, Il Mulino, 2011.

232 Cfr.: Maria Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History*, New York, 1997.

Una delle responsabilità maggiori nel tratteggio della fisionomia del personaggio petroniano, così come si viene delineando nel corso del Novecento, è sicuramente attribuibile al *kolossal* del 1951 *Quo vadis?*, diretto da Mervin LeRoy, adattamento cinematografico prodotto sempre dalla MGM del *best-seller* dello scrittore polacco Henryk Sienkiewicz, premio Nobel nel 1905, già molto popolare in patria per la *Trilogia*, un'avvicente saga epica ambientata nella Polonia del Seicento. In Italia il successo del film fu notevole; della sua trasversalità testimonia un'attestazione contenuta nel pasoliniano *Una vita violenta*, nel terzo capitolo. Le sequenze della pellicola accompagnano come un controcanto le dinamiche della contrattazione sessuale tra Tommaso e Irene nella galleria del cinema Garbatella:

non c'era proprio tanta gente, la maggior parte già aveva visto il Quo vadis in qualche cinema di prima o di seconda visione, specialmente i giovanotti, perché era raro che qualcuno non ci avesse fatto una comparsata.²³³

Nel romanzo, pubblicato per la prima volta in Italia nel 1899, si racconta la storia d'amore tra un aitante tribuno romano, nipote di Petronio, ed una giovane cristiana di ascendenze regali (principessa dei Ligi, un popolo scelto dall'autore per la sua collocazione tra l'Oder e la Vistola), sullo sfondo degli ultimi anni di Nerone, contrassegnati dalle prime persecuzioni contro i cristiani. Lo sguardo severo sul malgoverno e sulla corruzione della corte è quello di un nazionalista polacco, Sienkiewicz, testimone delle malversazioni e dell'arroganza dell'amministrazione della Russia zarista. Questo posizionamento dell'autore influenza una narrazione caratterizzata come 'epopea cristiana', costruita, con toni apologetici, come una saga sul conflitto tra il potere dominante e la forza spirituale degli adepti del nuovo culto orientale. Con padronanza drammaturgica di esibito stampo hollywoodiano, l'adattamento cinematografico costruisce un intreccio volto a provocare una forte identificazione con le vittime perseguitate, incalzata da un sentimentalismo 'in crescendo' che pervade tutto il racconto e intensificata da un'accurata ricostruzione del mondo romano, basata sulla conoscenza diretta che Sienkiewicz aveva alimentato in ripetuti soggiorni in Italia. Dalla topografia all'arredamento, dalle tradizioni all'arte, ogni dettaglio non fa che accentuare la consonanza con gli stereotipi della romanità in Technicolor. Il personaggio di Petronio nel romanzo è modellato sul ritratto di Tacito, un impeccabile gaudente, colto e raffinato che racchiude in sé numerosi contrasti:

Per lui, epicureo e scettico, la vita è un miraggio ingannevole; effeminato e rammollito dai piaceri, è ancora dotato di virile coraggio. Superiore a ogni

233 Pier Paolo Pasolini, *Una vita violenta*, Milano, Archimede, 1993, p. 119 (usata come edizione di servizio), cfr.: *Id., Romanzi e racconti*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 vol., Milano, Mondadori, 1998.

pregiudizio, è in certe occasioni, superstizioso. Non ha una precisa coscienza del bene e del male, ma ha invece spiccatissimo il senso del bello e del brutto, e, sensibilissimo uomo di mondo, nelle situazioni delicate sa abilmente cavarsi d'impaccio, senza nulla sacrificare della propria dignità. Preferisce Pirrone e Anacreonte ai rigidi moralisti della stoà; disprezza i cristiani perché gli pare insensato e indegno di un uomo rendere bene per male, come vorrebbe la dottrina di Cristo, e sperare in una vita futura dopo la morte gli sembra tanto assurdo quanto credere che la notte sia l'inizio di nuovo giorno. Perduto per colpa di Tigellino, il potente favorito di Nerone, Petronio va serenamente incontro alla morte da lui stesso creata.²³⁴

Così l'*avatar* dell'autore latino ideato da Sienkiewicz,²³⁵ influenzato probabilmente dalla risonanza tardottocentesca del *dandy* interpretato nella vita e narrato nelle opere da Oscar Wilde, amplificato dalle tecniche del *CinemaScope* consegna ad una platea planetaria un carattere non dissoluto e cinico, ma sensibile agli affetti familiari (la schiava Eunice ed il nipote Vinicio) fino alla commozione, coraggioso nel dispiegare la sua intelligente strategia di resistenza contro Nerone, impavido nel momento della morte. Da collaboratore ad antagonista del potere. Ruolo nel quale è forse possibile individuare lo stesso Sienkiewicz, vittima della censura nel suo paese, oppure, in una lettura più resistenziale, un bersaglio del clima da caccia alle streghe che con la sua morte mostra al Nerone di turno, Peter Ustinov *alias* senatore McCarthy, la caduta imminente, donando così al *Satyricon* la patente di *samizdat*²³⁶. Questa versione di un Petronio come voce critica ed antagonista, sicuramente recepita da un Arbasino ventenne di solidi studi «classici giudiziosamente allargati»²³⁷, già onnivoro consumatore di una inesauribile gamma di prodotti culturali che va senza barriere di sorta dalla prima del *Troilo e Cressida* nel '49 al Maggio Fiorentino con la regia di Visconti e Zeffirelli al *Corazziere di Rascel*, dall'*Opera da tre soldi* a Wanda Osiris,²³⁸ sembra plausibile come ulteriore elemento che concorre ad accrescere la sua dichiarata forte predilezione verso lo scrittore latino, condivisa da una generazione di artisti nei quali l'influenza della “funzione Petronio” sarà ben visibile tra gli anni Sessanta e Settanta.

234 Carl David af Wirfen, “Discorso ufficiale per il conferimento del premio Nobel a Henryk Sienkiewicz”, *Quo vadis?* op. cit., p. 22.

235 Sul successo di questa versione della ‘funzione Petronio’ vedi di Gesualdo Bufalino l'introduzione a Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*, Palermo, Sellerio, 1982.

236 Cfr.: Maria Wyne, *Projecting the Past*, op. cit.

237 Alberto Arbasino, *Ritratti italiani*, Milano Adelphi, 2014, p. 444.

238 Alberto Arbasino, Raffaele Manica, “Cronologia” in *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 2010, p. CVI.

2.5 Febbre petroniana

Nel suo intervento sulla “Rivista dei libri” Arbasino, come abbiamo visto, tende a precisare la cronologia del suo ‘petronismo’, situandolo prima che «si facesse programmatico e smaccato nelle versioni successive»²³⁹. E in effetti, a partire dal 1963, anno della prima edizione di *Fratelli d'Italia*, si assiste, nel campo letterario italiano, ad un decennio di intensa presenza dell'autore latino, o meglio dell'*unicum* tramandato, il *Satyricon*, ispiratore di diverse trasposizioni.

I motivi di questa preferenza sono probabilmente da ricercarsi in una serie di caratteristiche che vanno a corredare, e a meglio definire, la fisionomia di quella ricorrenza già nominata “funzione Petronio”, con maggiore attenzione, qui, per gli aspetti formali del testo, che per la soggettività dell'autore o per l'energia evocativa che il medesimo sprigiona in quanto personaggio, in accordo con le poetiche avanguardistiche degli anni Sessanta ed il rilievo assegnato all'intertestualità.

Quello che attrae è la vocazione realistica che si esprime in una registrazione antropologica del contesto senza filtri autoriali dichiarati, ma ottenuta attraverso la ricchezza polifonica di una miriade di voci. Un altro elemento che risulta consona al clima innovativo dei Sessanta è la libertà di una resa formale organizzata per blocchi narrativi giustapposti, svincolati dalle rigide imposizioni richieste da una trama di impianto teleologico. I capitoli risultano schegge autonome nella lasca frammentarietà dovuta all'incompletezza del testo trasmesso, connotati da una insopprimibile vocazione performativa. Il *Satyricon* soddisfa le esigenze formali alimentate dal nuovo culto per l'apertura ermeneutica, inaugurato da Umberto Eco con il suo *Opera aperta* del 1962, ma già anticipate da Fellini nella *Dolce vita*, come annota nella sua recensione al film Alberto Moravia:

[...] tanto più vasta, più ricca, più risonante dei film precedenti, farebbe pensare che a Fellini convenga [...] la narrazione “aperta” ossia senza intreccio, senza personaggi, senza inizio e senza conclusione; basata non già su uno sviluppo logico e coerente bensì su una ripetizione immobile e praticamente infinita. Appunto il *Satyricon* di Petronio è un buon esempio di questo genere di narrazione che noi chiamiamo “aperta”, la quale sembra voler rivaleggiare con la vita vissuta che è anch'essa “aperta”, cioè priva di un principio e di una fine.²⁴⁰

239 Alberto Arbasino, “A proposito di “Petronio e il lettore” di Massimo Fusillo”, op. cit.

240 Alberto Moravia, “Il *Satyricon* di Fellini”, *L'espresso*, 14 febbraio 1960, segnalazione di Mauro Giori, “8½ e il cinema come istituzione. Il film “difficile” di Fellini e la cultura italiana del tempo” in Raffaele De Berti (ed.) *Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture*, Milano, McGraw-Hill, 2006, p. 75-101, p. 88 nota 51.

La sensibilità di Fellini per una poetica che si sta definendo in quegli anni in diversi campi artistici viene colta anche da Arbasino nella recensione di *Otto e mezzo*. Si guarda al *Satyricon* come a un modello per la compresenza di registri diversi, per il gioco parodico delle citazioni, per la predilezione di temi anti-aulici e inerenti la sfera dell'osceno, e per la scelta di personaggi antieroiici e sessualmente promiscui, in consonanza con il clima libertario che andava diffondendosi.

Le parole d'ordine osannanti la liberazione sessuale vengono tempestivamente intercettate dai *media* e rapidamente propagate come marchi di vendibilità, attraverso un processo che investe in modo particolare i prodotti dell'industria culturale. Si discosta da questo approccio *Petrolio*, il progetto al quale Pasolini comincia a lavorare nel 1972, rimasto incompiuto al momento della sua morte e pubblicato postumo nel 1992. La derivazione dal *Satyricon* è dichiarata fin dai primi *Appunti*, dove si presenta l'opera da farsi come «edizione critica di un testo inedito considerato opera monumentale, un *Satyricon* moderno».²⁴¹ Tra gli elementi in comune con la fonte petroniana che il testo pasoliniano esibisce, si rileva, a titolo esemplare, l'assenza di un esordio tradizionale, volutamente inesistente in quanto esautorato dalla sentenza posta in nota, «Questo romanzo non comincia».²⁴² Data la complessità dell'operazione condotta da Pasolini con questo testo destinato a rimanere 'tragicamente' incompiuto, e considerate le innumerevoli implicazioni politiche, formali, biografiche a esso connesse, non liquidabili nella rassegna che si sta approntando, si ritiene opportuno rinviare ai testi critici curati da Siti e De Laude per i “Meridiani” Mondadori. Si vogliono tuttavia segnalare le pagine dedicate da Arbasino a Pasolini, 'convocato' nella galleria dei *Ritratti italiani* nelle vesti dell'amico frequentato assiduamente e dello scrittore interpellato in un confronto di idee mai interrotto. Il paragrafo che verte su *Petrolio* è l'occasione per riflettere, fra le altre cose, sulle modalità di lavoro del Pasolini scrittore, palesate dalla pubblicazione postuma degli appunti ritrovati dopo la sua morte. Arbasino riconosce nelle pratiche compulsive di riscrittura, di consultazione di repertori e di riuso dei materiali più vari che gli appunti rivelano, un modo di procedere che è anche il suo. La consapevolezza di condividere con Pasolini «variantismo e perfezionismo maniacali»,²⁴³ insinua il dubbio su quello che sarebbe potuto diventare *Petrolio*, se sottoposto alle «inevitabili riletture e forse immense modifiche su una stesura non definitiva tra assaggi e tentativi e prime fasi».²⁴⁴ Proseguendo nel ritratto, Arbasino mette in dubbio la legittimità di un'ascendenza del *Satyricon* su *Petrolio* per le differenze sostanziali nell'approccio al tema della

241 Pier Paolo Pasolini, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1998, p. 1162.

242 *Ivi*, 1167.

243 Alberto Arbasino, *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, 2014, p. 395.

244 *Ivi*, p. 396.

sessualità, 'libera e pagana' in Petronio, mentre «i funzionari parastatali»,²⁴⁵ immortalati da Pasolini si muovono nei limiti di una «trasgressione macchinosissima e strettamente connessa all'economia politica del centro sinistra», con tutto l'armamentario ideologico che procede «da Pio XII, alla mamma, a Mattei, a Moravia, a Laura Betti, Antonello Trombadori, Giovanni XXII, Maria Antonietta Maciocchi, Bataille, *Officina...*».²⁴⁶ Nella registrazione dell'inconciliabile frattura tra due modi di affrontare il tema – e il vissuto – della sessualità, Arbasino, collocandosi dalla parte di Petronio, si ascrive a una tradizione 'indulgente e ironica' e ne rappresenta una delle voci più ascoltate.

Tra gli altri titoli che possiamo considerare come esiti del contagio della 'febbre petroniana', oltre al romanzo di Arbasino, abbiamo il coevo pseudo-romanzo o 'romanzo simulato' *Capriccio italiano* di Sanguineti, che mostra in epigrafe la citazione '*vitrea fracta et somniorum interpretamenta*', tratta dal *Satyricon* (X), interpretabile nel primo sintagma come allusione ad un elemento formale, la 'frantumazione antiromanzesca'²⁴⁷ in grado di esercitare una forte attrazione sull'autore in questione, tra i protagonisti della Neoavanguardia, indizio di una sua non episodica frequentazione col testo latino. Negli *interpretamenta* invece è celato il riferimento all'esperienza onirica vissuta dal protagonista, in bilico tra lacerti di realtà, sogni, pulsioni sessuali, pensieri, tutti inanellati in un unico ininterrotto discorso 'parlato' in prima persona.

Verso la fine degli anni Sessanta, in previsione dell'uscita del film di Fellini, il mercato editoriale italiano intuisce la circostanza propizia alle vendite, ovvero secondo la teoria degli adattamenti, il favorevole 'riposizionamento'²⁴⁸ nel quale più trasposizioni cinematografiche avrebbero collocato il romanzo di Petronio e ne produce diverse ristampe, interrompendo l'inerzia che contraddistingue, in quegli anni, la pubblicazione dei classici²⁴⁹. A Sanguineti viene commissionata nel 1969 la traduzione edita a fascicoli per il settimanale «Tempo» illustrata da Bruno Cassinari, poi riveduta e corretta e nel 1970 inserita dall'editore Einaudi nella collana Einaudi Letteratura col titolo *Il giuoco del Satyricon*, che evoca il suo precedente *Giuoco dell'oca* del '67, infine approdata nel 1993 alla collana "Scrittori tradotti da scrittori". La nota introduttiva, letta in parallelo con l'intervento del 1979 *Il traduttore nostro contemporaneo*,²⁵⁰ offre interessanti prese di posizione sul tema

245 *Ivi*, p. 400.

246 *Ibidem*.

247 Edoardo Sanguineti, "Nota del traduttore" in Petronio, *Satyricon*, Torino, Einaudi, 1993, p.204.

248 Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011, p.24.

249 Nicoletta Martirano, Massimo Gioseffi, "Dal *Satyricon* di Fellini al *Satyricon* di Piero Chiara: storia di una traduzione" in Raffaele De Berti (ed.), *Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture*, Milano, McGraw-Hill, 2006, p. 129-146.

250 Edoardo Sanguineti "Il traduttore, nostro contemporaneo" [Comunicazione letta al convegno *I greci: nostri*

dell'attualizzazione dell'antico. Sanguineti dichiara la volontà di sottrarre al romanzo petroniano «ogni peso di pedantesca archeologia»,²⁵¹ ai fini di renderne godibile la fruizione (obiettivo non propriamente centrato), sottoponendolo ad un trattamento di sperimentazione radicale nella scrittura, nel tentativo di restituire la suggestione della «grazia non grave del puro parlato»²⁵², merce rara nella letteratura latina così come nel canone italiano, con il lessico «regressivo, di un sottoproletariato oniroide»,²⁵³ attraverso un lavoro di traduzione che si configura come un tradimento necessario. Nelle scelte del traduttore converge inevitabilmente la tensione tra due lingue, quella del classico e quella di arrivo, entrambe prodotti 'materiali' di diversi contesti storici e sociali, per cui qualsiasi illusione di esemplarità risulta pretestuosa, nella consapevolezza che l'esistenza di un testo originale si deve far risalire all'aggrovigliata accidentalità della storia della trasmissione. In quest'ottica l'assenza dell'originale è più eloquente di qualsiasi presenza, perché sottolinea la condizione di lontananza e di profonda alterità dei testi antichi e l'arbitrarietà dell'attribuzione della patente di universalità ad oggetti in verità reali, mutevoli, riproducibili, non intangibili archetipi, prossimi, ontologicamente, alla perfezione.²⁵⁴

Per sottolineare la fallacia di ogni tentativo di restituzione di scorrevolezza in nome di una artificiosa attualizzazione del passato Sanguineti, per formazione brechtiana, sottolinea «l'invalidabile distanza»²⁵⁵ con due modalità, entrambe finalizzate ad evitare ogni rischio di confinamento nelle regioni del sublime: l'oggettiva difficoltà della recitazione della traduzione a ricalco, da lui preferita per le tragedie greche; per il *Giuoco del Satyricon* la degradazione stilistica in funzione espressiva del parlato, ottenuta con una sintassi per lo più paratattica, l'abbondanza di improprietà nell'uso dei tempi e dei modi verbali, la disseminazione di *Allegroformen* e di ridondanze.

Va in direzione completamente divergente un'altra operazione editoriale sorta intorno al testo di Petronio grazie alla sollecitazione dell'atteso film felliniano. Si tratta della nuova traduzione affidata a Piero Chiara da Vittorio Sereni per la collana mondadoriana "Scrittori italiani e stranieri" da lui ideata. La scelta di Sereni, allora direttore letterario in Mondadori, converge sull'amico di vecchia data non in virtù delle sue doti di fine latinista, ruolo che la malferma formazione scolastica

contemporanei?, Firenze, 26-29 aprile 1979], in *Il ponte*, 1979, 35, 5, p. 593-599.

251 *Idem*, "Nota del traduttore", op. cit. p. 203.

252 *Ivi*, p. 204.

253 *Ivi*, p. 203.

254 Interessante a questo proposito l'"Editoriale" in *Engramma* 129 In occasione del *finissage* delle mostre *Serial/Portable Classic*, Fondazione Prada, Milano e Venezia, 2015 a cura di Maria Bergamo, Monica Centanni, Silvia De Laude.

255 Paola Bisulca, *Il traduttore-attore: Edoardo Sanguineti dietro la maschera degli antichi* www.indafondazione.org

non gli consentirebbe di assolvere, ma per il merito di una eccezionale leggibilità, appena consacrata dall'inserimento del romanzo *Il piatto piange* negli *Oscar* e dall'approdo, proprio nel '69 come editorialista al «Corriere della sera». Nella corrispondenza d'archivio tra Sereni e Mario Forti, suo assistente e capo ufficio stampa, è ben rintracciabile la trama di una strategia finalizzata a creare un prodotto editoriale concepito *ad hoc* per un pubblico di lettori non specialisti, ma indirizzati verso il *Satyricon* dalla suadente seduzione della reputazione felliniana, resa ancora più persuasiva dal *battage* concentrato sulla gradazione erotica del suo adattamento.

Il contratto stipulato con Chiara è molto perentorio nell'esigere la consegna in tempi utili per la pubblicazione, come effettivamente avviene, in concomitanza con l'uscita del film, nel settembre del 1969.²⁵⁶ Sempre dalle carte d'archivio si evince la successione delle fasi che porteranno al metodo di lavoro rocambolesco concordato tra Sereni e Chiara per ovviare alla sua condizione di latinista 'arrugginito'. Ne leggiamo una descrizione nel racconto di Federico Roncoroni, effettivo autore della traduzione del *Satyricon*, presentata dalla Mondadori come "la versione di Piero Chiara", per assicurare gli eventuali lettori con il nome di un autore che ne garantisse la decifrabilità:

Chiara traduceva così: leggeva il mio dattiloscritto (un capitolo, mezzo capitolo) e poi lo raccontava. Mentre parlava la sua segretaria, velocissima, scriveva: ecco da dove veniva la spontaneità. Poi Chiara si faceva dare il dattiloscritto, lo rileggeva e limava. Infine i fogli venivano messi in pulito. Quando mi insegnò il lavoro finito, per controllare che non ci fossero dei fraintendimenti, io lo lessi e poi dissi: «dopo aver letto questa traduzione, ho imparato a tradurre».²⁵⁷

Non è una malcelata frustrazione che induce Roncoroni, divenuto nel frattempo grande amico dello scrittore ed erede del suo lascito letterario, a rivelare i dettagli di questo sistema di squadra *sui generis*, ma l'ammirazione nata dalla possibilità di essere stato testimone della nascita di un'opera letteraria destinata ad un grande successo, certo con il supporto di Sereni e della Mondadori, in virtù della notevole facilità di scrittura di Piero Chiara. Mentre l'operazione di Sanguineti punta sulla fedeltà al testo e su una godibilità più ricercata che raggiunta – questione ascrivibile al difficile rapporto tra l'avanguardia e la sua ricezione in tutti i campi, e al rischio connesso di «egocentrico suicidio linguistico» peculiare di ogni rigetto di una tradizione consolidata²⁵⁸ – la rielaborazione di

256 Nicoletta Martirano, Massimo Gioseffi, "Dal *Satyricon* di Fellini al *Satyricon* di Piero Chiara: storia di una traduzione", op. cit., p. 142.

257 *Ivi*, p. 134.

258 Fausto Curi, *Parodia e utopia*, Napoli, Liguori, 1987, p. 35.

Chiara interviene direttamente sull' originale, omette e sposta parti per dotare di organicità e scorrevolezza un testo caratterizzato, per sua natura, da una forte frammentarietà. Il risultato è un *Satyricon* snaturato, presentato come *Il Satyricon di Petronio nella versione di Piero Chiara*, divenuto un *bestseller*, questo sì, godibilissimo, senza asperità linguistiche ed eccessi disorta. Dell'eliminazione di ogni oscenità eccessivamente indecorosa se ne assume il compito lo stesso Sereni, il quale, preoccupato dalla vicenda legale in cui era incappato il film *Satyricon* di Gian Luigi Polidoro, uscito poco prima del *Fellini-Satyricon*, ma subito bloccato dalla censura, chiede la supervisione del collaboratore dell'ufficio legale in Mondadori.²⁵⁹

Il rapporto tra lo scrittore luinese ed il romanzo petroniano non si conclude con la traduzione del '69. Alcuni anni dopo Chiara pubblica *Viva Migliavacca!*, un'antologia di racconti. Vi è facilmente percepibile, nel personaggio di Paride Migliavacca, Cavaliere del Lavoro e spregiudicato imprenditore brianzolo, protagonista della storia che dà il titolo alla raccolta, l'eco della grossolana ed autocompiaciuta volgarità di Trimalcione. Il lettore fedele, che abbia memoria della versione Chiara-Roncoroni, avverte un senso di familiarità leggendo il racconto dell'82, perché nell'invenzione dei tratti e delle parole del personaggio del *comenda* con gran fiuto per gli affari, regnante su una corte scomposta di parassiti e ragazze devote, Chiara riprende, programmaticamente, il suo Trimalcione, più che quello di Petronio. Il gioco divertito della sovrapposizione tra i due testi dà vita, con la consueta pungente speditezza, ad una rivisitazione moderna 'al quadrato' di una maschera della 'commedia umana' che la cronaca italiana di lì a poco rivestirà di notevole perspicacia.

2.6 Petronio à la page

Come già ribadito, il film di Fellini, presentato a Venezia il 4 settembre del 1969, annunciato già nella primavera dell'anno precedente, è identificato, in concorrenza con la matrice petroniana, come il testo 'accentratore'²⁶⁰ di un pionieristico processo di transcodificazione.

In sostanza da esso si dirama un'accorta produzione di diversificati prodotti culturali, dei quali in parte si è già scritto, prima che questo tipo di prassi produttiva, allora ai primordi, e in seguito

259 Nicoletta Martirano, Massimo Gioseffi, op. cit., p. 145, nota 37.

260 Il termine è usato nell'accezione di Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio Ovidio, Lucano*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 175.

divenuta sempre più articolata ed organica, si trasformasse in oggetto di sistematiche analisi teoriche.

L'approdo al *Satyricon* per il regista rappresenta al tempo stesso una conclusione e un esordio. Dopo una crisi creativa intensa, contrassegnata dal fallimento del progetto-*Mastorna*, ed una convalescenza in seguito a problemi di salute non trascurabili, Fellini, ormai legittimato presso il grande pubblico e la critica da riconoscimenti internazionali (tre Oscar e una Palma d'oro), viene a trovarsi in una fase transitoria della sua carriera. Una via d'uscita gli appare il ricorso alla letteratura come fonte di ispirazione, nonostante la sua più volte denunciata avversione per questo espediente, in nome della fede nell'autonomia del cinema, e della convinzione che qualsiasi trasposizione cinematografica di un testo letterario sia destinata ad un destino illustrativo, ancillare. Già per lo stesso *Il viaggio di G. Mastorna*, l'ispirazione è da ricercarsi in un racconto di Buzzati del 1938, *Lo strano viaggio di Domenico Molo*,²⁶¹ letto da Fellini da ragazzo sulle pagine di «Omnibus» e rimasto vivo nella memoria per anni grazie alla forza delle suggestioni di una trama molto vicina alle sue corde. Nel 1968 *Toby Dammit*, episodio di *Tre passi nel delirio*, libero adattamento del racconto di Poe *Never bet the devil your head*, inaugura la nuova fase caratterizzata dall'apporto di mutati collaboratori: Grimaldi, subentrato a De Laurentis nella produzione; Zapponi, come sceneggiatore, e non più Flaiano, un nuovo direttore della fotografia, Giuseppe Rotunno, ed un nuovo scenografo e costumista, Danilo Donati.

Riguardo al rapporto che Fellini inaugura con la letteratura, è interessante rilevare che il regista si comporta con la fonte letteraria seguendo una prassi del tutto originale: non legge il racconto di Poe, ma utilizza la sintesi che ne fanno i collaboratori alla sceneggiatura Zapponi e Betti come ricettacolo di stimoli di varie provenienze (un po' come agisce Piero Chiara con Petronio). L'esito è un Poe cucinato *a la manière de lui même*, dove degli ingredienti originari vengono preservati qualche sentore nella trama e una scena forte (la decapitazione del protagonista), amalgamati con motivi tipici dell'immaginario felliniano, con sfoggio di maestria tecnica nell'uso delle luci e ricercato virtuosismo formale da parata. Come se Fellini ironicamente fellingiasse, in sottile consonanza con l'intento parodico del testo, nel quale Poe ha esasperato il tono gotico e allucinatorio contro l'ispirato ottimismo che anima i trascendentalisti suoi contemporanei.

Su questa strada si compie il percorso di avvicinamento alla trasposizione del romanzo di Petronio, in un clima di ripresa fisica e creativa. La tattica è la medesima messa in atto nei confronti di Poe, ma in questo caso la frequentazione con la *source*, il *Satyricon*, è più antica, risale agli inizi della

261 Poi inserito nella raccolta *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942, col titolo *Il sacrilegio*.

carriera quando Fellini lavora al giornale satirico *Marc'Aurelio* e, imbattutosi nel romanzo grazie a Marcello Marchesi, ne progetta un adattamento per uno spettacolo di varietà, che rimarrà non realizzato. Si mescola con le reminiscenze dei *peplum* visti da bambino, in particolare quelli del ciclo di *Maciste*, creando una sorta di sovrapposizione tra i ricordi d'infanzia e il mito di Roma connesso indissolubilmente alla memoria cinematografica.

Il romanzo rimane l'oggetto di un proposito latente, rinviato per urgenze produttive più forti, comunque presente nei film successivi con il suo caleidoscopio di riferimenti e suggestioni. Lo si intravede in filigrana sia nella *Dolce vita* sia in *Otto e mezzo*, che condividono con il testo petroniano l'attitudine al catalogo antropologico e il dettaglio del tema dell'inconcludente *flânerie* del protagonista. L'evento risolutore che inaugura questa fase della carriera felliniana è la decisione del produttore Grimaldi di rilevare i debiti contratti con De Laurentis per il fallimento del *Viaggio di G. Mastorna* ed il conseguente finanziamento disponibile per nuovi progetti. Oltre al film tratto da Poe, che Fellini definisce come una sorta di autoparodia liberatoria che assume i tratti di una linea d'ombra necessaria da oltrepassare, quello più impegnativo è sicuramente il *Fellini-Satyricon*, un kolossal *sui generis* che lo assorbe intensamente fin dai lavori preparatori. Il titolo attribuito dalla tradizione al romanzo di Petronio era stato depositato già nel 1962 in Siae da Alfredo Bini, produttore del *Satyricon* di Polidoro, uscito nell'aprile del 1969 per sfruttare l'attesa creatasi intorno al film di Fellini, subito sequestrato per oscenità. Quello scelto dalla produzione sintetizza i due percorsi tematici, e soprattutto visivi, che si intrecciano nel film: la *pars* più propriamente felliniana, attratta per antonomasia dalla forza fascinosa dell'inconscio, disposta a concepire il contatto con il passato antico come una discesa nel mondo dei sogni, la «galassia onirica affondata nel buio, fra lo sfavillio di schegge fluttuanti, galleggianti fino a noi»²⁶², e la *pars* culturale, derivante dal confronto con l'opera latina, e con l'orizzonte psichedelico dei tardi Sessanta. Il primo tema scaturisce come antidoto al rischio di cadere nella retorica della romanità 'pompeiana' di matrice ottocentesca passata attraverso il filtro magniloquente del ventennio, e prevede come scenario un'atmosfera visionaria che riecheggia 'il sottoproletariato oniroide' evocato da Sanguineti. Così, sotto il segno dell'estraneità e della distanza vengono ideate l'ambientazione e le figure che la popolano, sottoposte a studiati accorgimenti che accentuano l'effetto complessivamente straniante. Per verificare quanto 'studiati' essi siano, risulta davvero prezioso per l'eshaustività degli interventi, il volume a cura di Raffaele De Berti che documenta un progetto

262 Giovanni, Grazzini, (ed.), *Federico Fellini. Intervista sul cinema*, Bari, Laterza, 1983, p. 136.

ideato dal corso di laurea in Scienze dei beni culturali dell'Università degli Studi di Milano.²⁶³ La ricchezza dell'indagine di Andrea Scala, per esempio, evidenzia l'accuratezza e la cura del dettaglio con le quali Fellini costruisce il plurilinguismo che contraddistingue il film, un artificio finalizzato ad accentuare il senso di lontananza che lui considera l'unico approccio possibile al mondo classico. In questo senso va letta la scelta attuata in un primo tempo di far parlare tutti in latino con aspra pronuncia *restituta*²⁶⁴, per ragioni di comprensibilità poi mutata nel proposito di tessere un ricco tappeto di voci costruito sull'intreccio tra latino, vari italiani regionali meridionali, 'diabolicamente' affidati a doppiatori di altre regioni per accentuarne l'artificiosità, altri «suoni e voci inintelligibili» per scarsa articolazione del parlato, ridotti a «segni di pura iconicità fonica»²⁶⁵ più che codici linguistici veri e propri, oltre al turco, al tedesco, tutti insieme responsabili di una comunicazione resa effettivamente incomprensibile, la quale accentua nello spettatore il senso di estraneità rispetto a un mondo confuso e linguisticamente caotico. La "concitazione linguistica" che Fellini persegue con la medesima determinazione con cui allestisce scene di tensione frenetica e visionarietà, indica, per un critico che ha approfondito l'adesione congiunta di Fellini e Arbasino alla linea culturale menippea, Paolo Lago, la propensione del regista alla tecnica del *pastiche*.²⁶⁶

Accanto al latino, che non è la lingua prevalente nel film, come erroneamente si potrebbe pensare, ma solo uno degli elementi che vanno a costituirne il reticolo multilingue, Fellini inserisce anche il greco, usato prevalentemente come lingua della poesia che attraverso la voce di alcuni personaggi, Lica ed Ascilto in particolare, ripete versi di Pindaro ed Archiloco sul tema della caducità della vita, il *leit motiv* che attraversa tutto il lungometraggio. Per complicare la trama fonica e accentuare con una distanza temporale di secoli la percezione di "sconosciutezza"²⁶⁷ sicuramente avvertita dal pubblico, durante la scena della cena alcuni omeristi pronunciano versi pindarici alternati con versi del poeta turco novecentesco Orhan Velî Kanik.

In consonanza con la cura dedicata nel film alle scelte sonore può essere utile ricordare che nel percorso creativo del regista aumenta progressivamente negli anni il peso attribuito all'espressività degli elementi acustici, che si traduce nella scelta sistematica del doppiaggio, «operazione musicale

263 Raffaele De Berti, Elisabetta Galletti, Federico Slavazzi, (a cura di), "Fellini-Satyricon". *L'immaginario dell'antico: scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee*, Milano, Cisalpino, 2009.

264 Esiste una traduzione di tutti i dialoghi ad opera di Luca Canali, rimasto un anno sul set come supervisore.

265 Andrea, Scala, "Diverse lingue, orribili favelle? In margine al multilinguismo del *Fellini-Satyricon*" Raffaele De Berti, Elisabetta Galletti, Federico Slavazzi, Federico (a cura di), *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico: scene di Roma antica.*, op. cit., p. 116.

266 Paolo Lago, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze, Le Monnier, 2007, p. 198.

267 Il neologismo viene usato da Fellini durante la conferenza stampa alla XXX Biennale di Venezia. In Tullio Kezich, *Federico Fellini, La vita e i film*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 278.

con la quale rinforzo il significato delle figure»²⁶⁸, spesso senza esitazioni nel non voler far coincidere volto e voce.²⁶⁹ Anche rispetto agli elementi figurativi del film, fondamentali nella poetica di Fellini e qui di grande rilevanza per la volontà più volte dichiarata di dar vita ad un mondo visionario e non ad una ricostruzione fedele della Roma neroniana, la ricchezza della documentazione del volume citato consente di rilevare inedite corrispondenze ed illumina sul modo di operare e sulla consapevolezza tecnica del regista. Ne emerge una affinata sensibilità nel cogliere ed indirizzare le tendenze del gusto e della moda, dell'arte e della musica, dei comportamenti sociali collettivi e di trasferirle in campionario grazie ad una creatività fondamentale artigiana. Nel *Fellini-Satyricon* l'immaginario finale è il risultato di una contaminazione continua nelle quale confluiscono diverse direzioni di ricerca. L'indagine verso un'arcaicità recuperata attraverso riferimenti a reperti di regioni periferiche dell'impero romano si mescola con una curiosità da etnografo. Così vengono ripresentati i volti del Fayum per esempio, dei quali nel 1968 viene edito un catalogo, riprodotti nella scena della Pinacoteca in gigantografie; oppure i segni cuneiformi sulle quinte della scena creata per l'ingresso di Eumolpo/Salvo Randone, nel quale Zanchetti ritiene sia possibile intravedere una voluta somiglianza fisica con Emilio Villa, il poliedrico intellettuale antiaccademico, pioniere nell'individuare il peso dell'eredità semitica nella cultura ellenica, già collaboratore di John Huston sul *set* del *kolossal* tratto dalla Bibbia.²⁷⁰

È plausibile che la sua figura venga evocata proprio per l'acutezza nello stabilire inusitate connessioni tra l'arte antica e quella moderna, molto vicine all'orizzonte degli echi felliniani che combinano nella ricerca iconografica, qui rivolta verso l'arte contemporanea, stile pompeiano e psichedelico, arte bizantina e pop, Klee e Mondrian con l'arte barbarica, Campigli, Morandi, De Pisis, i cretti di Burri evocati nel trucco e nei paesaggi, i graffiti di Cy Twombly ripresi nei titoli di testa, i libri d'artista di Franco Vaccari.²⁷¹

Fare film per Fellini è, semplificando, tradurre in colori, sfumature di luci, volti e simboli, idee ricorrenti, fissate in una dimensione psicologica approfondita con la lettura di Jung, «un compagno

268 Giovanni, Grazzini, (ed.), *op. cit.*, p. 83.

269 A proposito del doppiaggio: "Il doppiaggio è per me uno dei momenti più impegnativi; devo riscrivere completamente tutti i dialoghi, perché il mio modo di girare non mi permette di usare nemmeno un metro della colonna sonora originale che è una torre di Babele (*sic*) di lingue di ogni nazionalità, di dialetti, di voci che invece delle battute dicono numeri, preghiere, oppure sollecitati da me raccontano cosa hanno mangiato la sera prima. È come rifare nuovamente il film." in Giovanni Grazzini (a cura di), *op. cit.*, p. 174-175.

270 Giorgio, Zanchetti, "Vitrea fracta et somniorum interpretamenta? *Fellini-Satyricon* e l'arte contemporanea, tra originario, fantascienza, e beat", Raffaele De Berti, Elisabetta Galletti, Federico Slavazzi (a cura di), *op. cit.*, p. 133-163.

271 "Dal punto di vista figurativo, considero *Satyricon* e *Casanova* tra i miei film più affascinanti", in Giovanni Grazzini, *op. cit.*, p. 149.

di viaggio, un fratello più grande, un saggio, uno scienziato veggente».²⁷² Anche la musica partecipa di questo spessore introspettivo, con la ricerca di una sua trasposizione in suoni.

Nel caso del *Fellini-Satyricon* la musica deve contribuire ad accompagnare il viaggio onirico nel passato, intensificando quel senso di estraneità ed esotismo arcaico ricercato nelle immagini.

Per raggiungere questa sintonia Rota, non da solo questa volta, crea un tappeto sonoro ricco di risonanze afro-asiatiche, elettroniche, dodecafoniche, nel quale si individuano, in ripetute occorrenze, un motivo conduttore originale e brani preesistenti di musica elettronica del compositore turco-americano Ilhan Mimaroglu.²⁷³

L'insieme delle scelte estetiche compiute dal regista, qui sommariamente analizzate, ci guida nella comprensione di una sensibilità creativa e di un metodo di lavoro che nell'incontro ravvicinato con il testo del *Satyricon* intensificano alcune peculiarità, esasperandole sotto la cifra di una libertà autoriale riconoscibilissima. Così avviene per l'anarchia compositiva che smembra il testo petroniano e lo ricostruisce annettendovi parti da altri autori affini (Apuleio, Ovidio, Orazio), inventandone di nuove (il teatro di Vernacchio, il crollo dell'*Insula felicles*, l'ermafrodito), omettendone altre, in spregio a qualsiasi pretesa di fedeltà a un modello, sebbene più che presente, ma in coerenza con l'obiettivo di attingervi «in modo volutamente arbitrario, guidato soltanto dalle scelte della fantasia»,²⁷⁴ per tradurre delle ossessioni personali in un magma cangiante e variopinto, in sintonia con «le attese ideologiche ed estetiche proprie del pubblico a cui [...] ci si rivolge»,²⁷⁵ mantenuto con destrezza in un permanente stato di fibrillazione.

Infatti con la complicità del regista – e l'*input* della produzione, si suppone – disponibile affabulatore dall'eloquio seducente che amministra con provata esperienza gli ingredienti più opportuni per ogni spicchio del mercato ricettivo, si alimenta sui *media* una pressante attesa per il film, in un gioco sapiente – e un po' sornione – che alterna riluttanza a concedersi nelle interviste, e, in un secondo momento generosa affabilità. Fellini dichiarando ripetutamente una sentita consonanza con l'universo della coeva contestazione giovanile, si protende fino a sostenere pubblicamente di avvertire una solidale simpatia verso quei giovani

che passano da un'avventura all'altra, anche la più sciagurata, senza la minima remora, con l'innocente naturalezza e la splendida vitalità di [...] giovani animali.

272 Giovanni Grazzini, op. cit., p. 131. Intermediario nella ricezione di Jung per Fellini è Ernst Bernhard, fondatore della Associazione Italiana di Psicologia Analitica.

273 Emilio, Sala, "Qualcosa di arcaico e modernissimo al tempo stesso. Primi appunti sulle musiche di Nino Rota per il Fellini-Satyricon", Raffaele, De Berti, Elisabetta, Galletti, Federico, Slavazzi (eds.), op. cit., p. 93-108.

274 Dario Zanelli (a cura di), "*Fellini Satyricon*" di Federico Fellini, Bologna, Cappelli, 1969, p.100.

275 Linda, Hutcheon, op. cit., p. 239.

La loro rivolta, pur non avendo nessun carattere delle rivolte tradizionali, né la fede, né la disperazione, né la volontà di modificare, né di distruggere, rimane pur sempre una rivolta, e si traduce in termini di assoluta ignoranza e distacco dalla società che li circonda [...] vivono alla giornata [...] con un'irresponsabile libera smemoratezza [...] mangiano, fanno l'amore, stanno insieme, vagabondando qua e là [...] sganciati da qualsiasi sistema, esenti a obblighi, doveri, costrizioni [...] spesso di una ignoranza sconcertante [...] insensibili ai criteri sovente ricattatori dell'affettività convenzionale, non hanno nemmeno il culto dell'amicizia che considerano un sentimento precario e contraddittorio [...] non si fanno illusioni su niente, ma in un modo del tutto nuovo e originale, il loro cinismo non va al di là di un tranquillo disimpegno.²⁷⁶

Questa sintonia è evidente anche nella scelta dei tre attori protagonisti, più adatti al cast di *Hair*, dal quale in effetti uno proviene, che alla Roma neroniana. Giovani *hippies*, o meglio, rappresentazioni stereotipate di quelli che nell'immaginario comune ormai si vanno identificando come tali – immaginario che Fellini contribuisce a creare e alimentare – dotati dell'adeguato corredo di capelli lunghi, abiti vistosi e orientaleggianti, amoreggiamenti promiscui, sono inseriti anche nelle prime inquadrature di *A Director's Block-notes*, un film sul set del *Fellini-Satyricon* girato da Fellini stesso, sempre nel 1969, per la rete televisiva americana NBC. Vi è raccontato il tormentato abbandono del *Mastorna*, di cui si esibiscono reliquie varie (per esempio l'imponente ricostruzione della cattedrale di Colonia) e l'avvio del progetto del *Satyricon*. Le sequenze del *casting*, dei sopralluoghi, di alcune riprese sul *set*, svelano i retroscena della quotidianità della *troupe* – una prassi metatestuale oggi codificata – un variopinto congegno in balia degli umori del suo stesso equipaggio, gravitante intorno al regista, la cui inclinazione autoriale e al contempo artigianale ben si palesa nel metodo di direzione degli attori, burattini affidati completamente alle sue indicazioni, inconsapevoli fino a poco prima del *ciak* della loro postazione e ignari di una visione d'insieme. Un altro regista, Gideon Bachmann, assidua presenza sul *set*, gira due *film-doc*, *Ciao, Federico!* e *Fellinikon* che vivisezionano alcune riprese dell'*Ur-film* e ne raccontano i vari riti preparatori con il risultato di enfatizzare il ritorno della creatività perduta di colui che ormai, grazie all'insistente interesse dei media occidentali, è assunto, legittimamente, al ruolo di 'genio nazionale'.

La stampa amplifica, ponendo l'accento su temi 'sensibili' quali la promiscuità sessuale e l'uso di droghe; lo stesso regista si adatta di buon grado al ruolo che Goffredo Fofi gli attribuisce di clown

276 Dario Zanelli (a cura di), op. cit., p. 100.

dispensatore «di spettacolo buffonesco per una borghesia avida di finte magie e di giocolieri dello strano»²⁷⁷ e, nel caso del film in questione, soprattutto di trasgressioni sessuali.

«L'Espresso» soffiava sul fuoco pubblicando un dibattito sul confronto fra l'erotismo di età imperiale e quello degli anni Settanta, nel quale sono coinvolti, oltre a Fellini, due accademici, Luca Canali e Santo Mazzarino, allora ordinario di Storia romana all'Università "La Sapienza", Zapponi, lo sceneggiatore, lo scrittore Gabriele Baldini ed il corrispondente del «Times» a Roma, Peter Nichols. Il compiuto epilogo di questo ben diretto clima di attesa è l'anteprima americana al Madison Square Garden, trasformata in un *happening* dalle migliaia di giovani, «armata favolosa di *hippies* arrivata su motociclette incredibili e automobili coloratissime accese di lampadine», convinti dell'affinità tra le vicende dei tre scardinati Encolpio, Ascilto e Gitone e le proprie esistenze scompagnate, e per questo percepiti come contemporanei:

A ogni fotogramma [...] applaudivano; molti dormivano, altri facevano l'amore. Nel caos totale il film andava avanti implacabilmente su uno schermo gigantesco che sembrava restituire l'immagine riflessa di ciò che accadeva in sala. Imprevedibilmente, misteriosamente, in quell'ambiente tra i più improbabili, *Satyricon* sembrava aver trovato una sua naturale collocazione.²⁷⁸

La strategia messa in atto, con il dispiegamento di forze a cui si è accennato, una sorta di catena mediatica ben oliata, centra il bersaglio più nella ricezione del pubblico che della critica.

Fin dalla presentazione a Venezia prevalgono giudizi poco convinti sull'arditezza dell'adattamento felliniano, contrassegnati da una comune resistenza a condividere un'interpretazione prevalentemente lugubre. Dal sentore di rovina incombente si dissocia fin da subito Arbasino, «per diffidenze circa la mancanza d'allegria e di sfrenatezza nella sua impostazione funerea».²⁷⁹

Un'altra celebre presa di distanza è quella di Erich Segal, legittimato ad intervenire sia in qualità professore di Letterature classiche ad Harvard, sia di veterano dei media, nelle vesti di sceneggiatore di *Yellow Submarine* e autore della sceneggiatura di *Love Story*, su pressione della *Paramount* prontamente trasformata, nell'imminenza del film omonimo, in un *bestseller* da dieci milioni di copie.

277 Fofi continua: "ma senza intimorire: sotto, si continua a sentire il romagnolo di casa nostra, con la sua cultura raffazzonata, il suo fondo cattolico, il suo amore per le belle cose e la buona tavola", in Goffredo Fofi, *Il cinema italiano: servi e padroni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 102.

278 Giovanni Grazzini, op. cit., p. 137-138.

279 Alberto Arbasino, "A proposito di *Petronio e il lettore* di Massimo Fusillo", *La Rivista dei libri*, gennaio, 1998, p. 41.

Segal, dalla sua posizione di classicista smalzato in materia di trasposizioni, fa di Fellini una sorta di *parvenu* della letteratura latina, accusandolo di aver frainteso del tutto il senso profondo del testo petroniano,²⁸⁰ una celebrazione autoindulgente e festosa delle gioie dell'eccesso, sintetizzabile nelle parole di Eumolpo «Tanto magis expedit inguina quam ingenia fricare» (XCII, 11), che ricordano, con un accostamento intertestuale che ci sembra pertinente, l'atmosfera densa di spregiudicata furfanteria della *Beggar's Opera* di John Gay e, aggiungiamo, dell'affine "sexuellen Hörigkeit" di Brecht-Weill.

Dalle classifiche di vendita un dato sociologico rilevante emerge: il pubblico sembra rispondere reattivamente alle sollecitazioni disseminate fin dagli esordi della fase di elaborazione, consentendo all'adattamento felliniano di collocarsi nella classifica basata sugli incassi al quinto posto,²⁸¹ in posizione comunque privilegiata rispetto all'ennesima puntata della saga dedicata all'*Agente 007*, forse penalizzata dall'assenza di Sean Connery. La rilevazione si configura del tutto sorprendente al riscontro di un osservatore odierno.

2.7 Altri *Satyricon*, alti e bassi

Intorno al progetto di transcodificazione del *Satyricon* gravitano con un elevato grado di consanguineità, altri due film italiani. Al primo, *Satyricon* di Gianluigi Polidoro, si è già accennato per la sua vita precoce – infatti precede la pellicola felliniana e si accaparra con tempismo i diritti del titolo –, ma breve, interrotta dalla censura per oscenità. Riducendo la questione ai minimi termini lo si potrebbe descrivere come il film che Fellini non ha voluto girare, ossia un adattamento complessivamente fedele al testo di Petronio, che nella scenografia, nel trucco e nei costumi evoca tutti gli stereotipi del cinema di genere e li fa virare in direzione di un *décor* grottesco-pompeiano tardo imperiale. La sintesi di questa scelta estetica è impersonata con efficacia dal Trimalcione interpretato da Tognazzi, il quale nella lunga sequenza della cena si aggira sulla scena del banchetto avvolto in una tunica di broccato improbabilmente romana, impreziosita da un tralcio di vite posticcio, con grappoli e pampini che si alternano con cadenze artificialmente regolari. Il

280 "Fellini misrepresented Petronius, why, in fact, he took a work that sang *carpe diem* and made a film that croaked *memento mori*? Why the morbidity, the pervasive joylessness? And most of all, why the inconsistency of approach?". Vedi: Erich Segal, "Arbitrary *Satyricon*. Petronius and Fellini", *Diacritics*, vol. 1, n. 1 (Autumn 1971), p. 54-7.

281 Raffaele De Berti, "Riflessi di *Fellini-Satyricon* nella stampa periodica illustrata contemporanea", in Raffaele De Berti, Elisabetta Galletti, Federico Slavazzi (a cura di), op. cit., p. 253-299.

riferimento estetico deriva dal guazzabuglio di una romanità 'mediamente' intesa che racchiude in sé un abbassamento programmatico dei materiali, rivolta a una ricezione rassicurante, meno problematica di quella che accoglie la pellicola felliniana.

L'unica, fatale, infedeltà al testo latino è rappresentata dalla scelta di presentare Gitone celato dietro sembianze femminili, oggetto del desiderio di diversi personaggi di entrambi i sessi, optando per un'ambiguità sessuale probabilmente giudicata dalla censura come più insidiosa per il comune senso del pudore dell'esplicita omosessualità che unisce il terzetto nel romanzo e nel *Fellini-Satyricon*.

Come ulteriore prodotto secondario, o *spin-off*, dell'operazione felliniana, nel 1970 esce nelle sale *Satiricosissimo*, interpretato da due attori allora assai popolari, Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, diretti da Mariano Laurenti, regista versatile che nel corso della sua trentennale carriera alterna ai cosiddetti 'musicarelli' film erotici costruiti intorno alle più avvenenti attrici del cinema italiano, fino ad approdare al genere melodico-partenopeo. Il film è interessante come *case study* per analizzare la scelta di una consapevole perdita di contatto con la *source*, col fine di situarsi nel campo delle trasposizioni programmaticamente indirizzate a una ricezione abbassata, incentrate sulla forza di attrazione degli attori scritturati, più che sulla fedeltà al testo di partenza o sul marchio autoriale del regista.

Laurenti gira una cospicua serie di pellicole con la coppia di comici seguendo uno schema collaudato: la sceneggiatura 'rimastica' trame già note, attingendo dal deposito dalla cultura nazional-popolare per offrire prodotti destinati ad un pubblico supportato da un 'tirocinio' che unifica reminiscenze scolastiche, lettura della stampa scandalistica e riferimenti all'attualità politica. Sono «testi di secondo grado» di grande successo, «la cui creazione e successiva ricezione avvengono [esclusivamente] in relazione a un testo precedente»;²⁸² essi emanano un'aura propria, sprigionatasi più dalla coazione a ripetere che dalla sacralizzazione dell'irripetibilità.

Nel *Satiricosissimo* costruito come il racconto di un sogno di ambientazione imperiale che vede i due attori coinvolti in rocambolesche avventure, il *Satyricon* è usato come un ingrediente, fra i tanti di una sintesi che distilla soprattutto echi della storiografia senatoria filtrata dal cinema *peplum*. Mancano rinvii precisi all'intreccio ed ai personaggi petroniani, sostituiti dai protagonisti degli intrighi di corte narrati da Tacito e Svetonio: Tigellino, Agrippina e l'avvenente Poppea/Edvige Fenech, Nerone in barba e riccioli rossi di ordinanza. È presente Petronio in veste di aiutante dei due malcapitati, generoso e disponibile come nella versione fissata in *Quo vadis?*

282 Linda, Hutcheon, op. cit., p. 25.

Trimalcione, troppo vincolato al testo di partenza, che qui non interessa se non come repertorio di nomi da ridicolizzare, diventa Trimalcino, oste di una taverna in cui l'imperatore si esibisce come ben poco apprezzato cantante. Una scelta coerente con la linea menippea nella quale, secondo Bachtin, il *Satyricon* svolge un ruolo di primo piano. La storia di Roma viene ricucinata e, nella nuova preparazione, si offre all'accoglienza del pubblico condita con la forza indelebile della comicità. È evidente, infatti, che la natura parodica del *Satyricon* è il principale requisito in grado di ispirare adattamenti che, con modalità espressive diversissime tra loro, sviluppano a loro volta un'intenzionalità parodica che le caratterizza profondamente, con gradazioni variamente accentuate verso la satira. Così Fellini, come Petronio, divertendosi nel citare e deformare stili artistici, racconti mitologici, l'idea stessa che il mondo antico sia «il perenne palcoscenico di nobili azioni»,²⁸³ ridicolizza la lettura falsata ed opprimente oppure convenzionale dell'antichità. Gli altri due registi, esasperando i toni grotteschi e farseschi di questa ricezione, costruiscono a loro volta dei prodotti parodici. La scia di questa tendenza coerentemente assimilabile nella “funzione Petronio” individuata, arriva fino agli inizi degli anni Settanta, come abbiamo visto, e va a lambire il territorio in pieno fermento inventivo della musica colta, uno degli ambiti in cui le sperimentazioni avanguardistiche esprimono esiti più compiuti e condivisi.

L'intento «trasformativo con finalità ludiche» (alla Bachtin) risulta costitutivo nell'opera lirica *sui generis*, *Satyricon* di Bruno Maderna, ma non è il solo a dar vita ad una rilettura costruita intorno ad una persuasiva deframmentazione del testo petroniano. Nel libretto ideato dal compositore veneziano per l'opera rappresentata per la prima volta a Scheveningen nel 1973 con la sua direzione, e l'anno successivo in Italia, postuma, i temi, i personaggi, alcune ambientazioni del romanzo, i *files*, vengono scissi dalla trama e ricompattati in un unico episodio, quello della ‘cena’, ricostruito *ex novo* con inedite combinazioni per sottrazioni ed aggiunte (ad esempio vi si trova la matrona di Efeso, ma non uno dei tre protagonisti), reso così il più sostanzioso ai fini drammaturgici e musicali. D'altronde, come si è già evidenziato, più della metà dei testi critici sul *Satyricon* si concentra nell'analisi della sezione della cena che in realtà occupa soltanto un terzo dell'intera narrazione, ma per potenza icastica viene percepita come preponderante, se non coincidente per antonomasia con l'intero, ma non integro, romanzo. Maderna scorge nell'opulenza volgarmente ostentata dall'ex liberto e dall'avidia moglie, l'impudente *pica pulvinaria* (gazza ladra da divano) Fortunata, l'elemento distintivo di una condotta riscontrabile senza varianti nella società

283 Richard, Armstrong, “Eating Eumolpus. *Fellini-Satyricon* and dreaming tradition” in Jan Parker, Timothy Mathews (eds.), *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*, Oxford, OUP, 2012, p. 109-127.

dell'affluenza dei primi Settanta. Trova Petronio assai prossimo, senza bisogno di attualizzarlo. Nelle messe in scena posteriori, in particolari nelle più recenti, se ne sfrutta la cedevolezza a riletture in ambientazioni attualizzate, proponendo scene e personaggi calati in un *décor* tardo novecentesco dai toni esasperati, con punte estreme di scurrilità e spregiudicatezza, come nell'edizione vista nell'autunno 1998 a Venezia, la cui locandina ne consigliava la visione esclusivamente ad un pubblico adulto.²⁸⁴ L'altro elemento saliente del *Satyricon* che attrae Maderna, come Fellini,²⁸⁵ è la frammentarietà del testo latino, uno degli ingredienti più importanti della 'funzione Petronio', paradossalmente quello accentuato più dalla casualità della trasmissione che da un'impronta autoriale programmatica. Il compositore, già segnato dallo strutturalismo musicale della 'Scuola di Darmstadt', tuttavia dialettizzato da procedimenti aleatori (vale a dire basati sul caso controllato), e sperimentatore dei mezzi elettronici presso lo Studio di fonologia della Rai di Milano, da lui fondato con Luciano Berio, coglie nella struttura paratattica, a episodi chiusi, del romanzo una sintonia profonda con «l'esigenza di sperimentare una dimensione *non lineare* del tempo musicale».²⁸⁶ L'intuizione si traduce nella scelta di una struttura costruita da blocchi molteplici, autonomi e compiuti – benché internamente segmentati –, episodi liberamente combinabili nella prassi esecutiva: un' 'opera aperta'. Come precisa Maderna, contro le interpretazioni fuorvianti che fraintendono l'idea di 'apertura'²⁸⁷ dell'opera come approdo ad una raggiunta compiutezza, sigillata dall'intervento dell'esecutore:

Le "opere aperte", sono un'avventura necessaria del pensiero creativo del nostro tempo, al quale bisognava logicamente arrivare. È un'acquisizione importante, perfino pericolosa, perché questa manipolazione dell'imprevedibile deve condurre al dischiudersi, al fiorire di bellezze che il compositore ha voluto multiple e continuamente nuove: ad una glorificazione della forma, dunque, e non alla sua negazione. Sono contro le forme che sono contro la forma.²⁸⁸

284 Il riferimento è all'allestimento del regista scenografo, costumista Herbert Wernicke, andato in scena dall'8 all'11 ottobre al Teatro Goldoni di Venezia per l'omaggio a Maderna nel 25esimo anniversario della morte.

285 È Moravia ad individuare la predilezione di Fellini per la forma aperta del *Satyricon*, già segnalata nella recensione della *Dolce vita*.

286 Susanna Pasticci, "La presenza del *Satyricon* sulla scena culturale degli anni Settanta, da Maderna a Pasolini", *Musia/Realtà*, anno XXX, n. 91, marzo 2010, p. 77-126.

287 Il bersaglio è un'affermazione contenuta in *Opera aperta*: "Queste nuove opere musicali consistono invece non in un messaggio concluso e definito, non in una forma organizzata univocamente, ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete, e si presentano quindi non come opere finite [...] ma come 'opere aperte', che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente.", Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1988, p. 33.

288 Bruno Maderna, "La rivoluzione nella continuità", Mario Baroni, Rossana Dal Monte (a cura di), *Studi su Bruno Maderna*, Milano, Suvini Zerbin, 1989, p. 69.

La forma rimane importante come contenitore stabile di frammenti che ai fini dell'atto performativo vengono posizionati in schemi labili, al punto che lo stesso Maderna fa in tempo a produrne quattro versioni diverse (considerando anche le indicazioni rivolte all'editore della partitura).

La struttura di base è un atto unico, ma già la sua consistenza varia da versione a versione, così come la successione degli episodi che lo vanno a costituire, affidata alla scelta degli esecutori.

Tutto si svolge durante la cena: otto personaggi, non necessariamente tra quelli presenti nel convivio in Petronio, danno voce a numeri per lo più solistici che si alternano con le registrazioni di cinque nastri magnetici e parti orchestrali. La mancanza di interazione tra i cantanti contribuisce a creare una successione di figure isolate, maschere fisse cristallizzate in assoli, sulle quali troneggiano Trimalcione, magniloquente nella dichiarazione bilingue delle sue ricchezze (e flatulenze):

Vierzehn Millionen, Zwanzig Millionen, Hundert Millionen, noch mehr!... Immer mehr!... Kolos-sal! Tria miliaa centies quadringenti milia cen-ties nongenti milia centies!

E Fortunata incalzante seduttrice in francese di Eumolpo, qui filosofo da salotto, un 'tipo' che la cronaca degli ultimi vent'anni ci ha reso familiare:

Il est des femmes qui ne s'éprennent que de la bassesse [...] et qui n'éprouvent du désir que si elles voient un esclave ou des valets haut troussés. Certaines se passionnent [...] pour un gladiateur, ou pour un muletier tout couvert de poussière, ou pour un histrion [...]. Moi, moi j'aime les philosophes. Moi j'adore les philosophes, je veux seulement des philou.

Le combinazioni aleatorie, fomentando successioni diverse dei singoli episodi, frantumano ogni possibile linearità della trama. L'insieme che ne deriva è incluso in un accumulo fittissimo di citazioni musicali, un catalogo che mescola segmenti di sonorità contemporanee, a loro volta continuamente ricombinati,²⁸⁹ con Verdi, Wagner, Mozart, Stravinskij, Weill etc., usati tutti in funzione parodica, mai mimetica.

289 Un esempio può chiarire il modo di procedere in partitura: "La scrittura fissa consente a Maderna di mettere a punto ogni singola linea di accompagnamento degli archi; ma una volta esaurito il suo compito, essa è destinata per lo più a scomparire dalla versione finale del pezzo. Maderna scompone le linee degli archi in piccoli segmenti, apporta delle piccole modifiche, ma soprattutto scompone i segmenti in un processo di permutazione che altera l'ordine lineare in base al quale sono stati concepiti. È solo nella fase finale del processo creativo, dunque, che egli introduce le dinamiche dell'apertura.", in Susanna Pasticci, op. cit., p. 93-94.

Anche lo sfondo poliglotta dell'insieme delle otto voci che cantano in tedesco, francese, latino, inglese è organizzato in modo da marcare sarcasticamente la fisionomia dei personaggi in scena, come didascalie del teatro brechtiano.

Maderna, convinto assertore della vicinanza del testo di Petronio,²⁹⁰ sceglie di guardare al *Satyricon* da lontano, accentuando con tutti i dispositivi teatrali e musicali possibili il senso di straniamento nel pubblico, conducendolo così, o nel tentativo di condurlo così, ad una consapevolezza critica dal carattere indubbiamente politico,²⁹¹ Un'estraneità del tutto diversa da quella parimenti ricercata da Fellini, volta in direzione di un'atmosfera fantastico-onirica, programmaticamente estranea ad ogni presa di posizione ideologica. La tecnica del *pastiche* di suoni e di voci usata da Maderna per costruire la sua parodia anti-narrativa è la stessa pratica che Jameson, nella sua proposta di definizione teorica del Postmoderno, ascrive come peculiare alla tendenza estetica da lui analizzata:

I produttori di cultura non possono che rivolgersi al passato: all'imitazione di stili morti, a un eloquio costituito da tutte le maschere e le voci immagazzinate nel museo immaginario di una cultura divenuta globale.²⁹²

In Maderna è forse riscontrabile ancora un antidoto che lo mantiene al di qua della soglia del moderno: il peso che nella formazione del compositore ha avuto la frequentazione con il teatro di Brecht, iniziata nel 1956 come direttore d'orchestra nella memorabile *Opera da tre soldi* di Strehler e poi proseguita, impedisce che il suo rovistare nel magazzino della tradizione musicale occidentale sia privo di quella distanza critica che il postmoderno polverizza.

Il suo *pastiche* “non è una statua dalle orbite vuote”,²⁹³ ha ancora l'energia di una satira, la speranza di un positivo oltre il negativo messo in scena, il sogno non neutrale di un mondo diverso.

290 “Sarebbe difficile trovare un'immagine così vicina alla nostra realtà come quella che ci offre Petronio descrivendo la Roma della decadenza” citazione da Maderna in Susanna Pasticci, op. cit, p. 78, nota 4.

291 Roberto Fabbi, “Cena sociale. *Satyricon* e il ‘politico’” in *Musica/Realtà*, marzo 2002, n. 67, p. 83-100.

292 Frederic Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardocapitalismo*, Milano Garzanti, 1984. p. 38.

293 *Ibidem*, p. 37

CAPITOLO 3
1963. Casa *Arbasino*

3.1 Da Chiasso, nel campo letterario

Nel momento in cui si intende riattivare in questa nuova sezione l'espedito narrativo introdotto nel primo capitolo, fondato sulla liceità dell'idea di sezionare la storia in segmenti sempre più sottili, ci si accorge che la *tranche* dedicata ad Arbasino, la "fetta" arbasianiana del 1963, si mostra di particolare consistenza. La quantità e qualità dei materiali prodotti in quell'anno, e la loro risonanza ne determinano infatti un piazzamento non certo sottotono nel campo letterario nazionale. Per questo, concentrare la ricerca su una particolare sequenza della biografia e della produzione dell'autore, il 1963, si mostra un accorgimento adatto a rivelare la duplicazione insita nella porzione temporale, ovvero la tendenza della *tranche* a racchiudere e condensare in sé successioni e tipologie di esperienze e, non di meno, successioni e tipologie di testi esemplari destinati poi, nel corso della carriera successiva, ad essere ripetuti, ampliati, riscritti, sottoposti a un processo continuo di dilatazione contrassegnato dalla disposizione all'incompiutezza.

L'analisi che si vuole avviare attraverso questa lente d'ingrandimento puntata sulla "fetta", intende sottoporre l'oggetto Arbasino a una disamina che si auspica plausibile, seppur parziale, e libera dai filtri interpretativi dell' "illusione retrospettiva" che induce a «considerare gli eventi più recenti [di una biografia] come sbocchi delle esperienze o dei comportamenti iniziali»²⁹⁴, nella convinzione che l'esistenza si possa leggere, in senso finalistico, organizzata come una storia, e come tale sottoponibile anche all'altro filtro mistificante «del dono e della predestinazione».²⁹⁵ Campione di rilievo dell'applicazione di entrambi i filtri all'analisi di un oggetto letterario è secondo Bourdieu il saggio dedicato da Sartre a Flaubert, nel quale viene introdotto il concetto di "progetto originario" definito come «atto libero e cosciente di autocreazione con cui il creatore si assegna il proprio progetto di vita»,²⁹⁶ elaborato grazie alla consapevolezza maturata, come in un'epifania, grazie a un momento di crisi. Nel caso di Flaubert, Sartre coglie l'occasione di dimostrare l'infondatezza delle letture basate sullo psicologismo o il sociologismo, colpevoli di ridurre "la trascendenza dell'ego", inscindibile, a suo parere, dall'essenza dell'intellettuale, a categorie inferiori quali la classe o il genere, nel tentativo scienziato e arrogante di oggettivarla. La posizione di Sartre, mostrandosi così avversa a una lettura oggettivante di ogni autore, per paradosso anche di quella di un autore come Flaubert che è il primo a proporre un'oggettivazione di sé nell' *Éducation sentimentale*, rivela l'insofferenza dell'intellettuale nel «rassegnarsi a cercare nella relatività di un destino generico [...]

294 Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 258 e *passim*.

295 *Ibidem*.

296 *Ivi*, p.259.

l'onnipotenza di un pensiero» capace di produrre, grazie alla complicità dell'universo di credenze generate dal campo, il principio intoccabile del «feticismo del creatore»,²⁹⁷ da Sartre condiviso.

La scelta di una lettura dilatata dalla lente di Bourdieu per individuare le distorsioni possibili intorno alla biografia di un autore, è dovuta a un suggerimento contenuto nella monografia dedicata da Federico della Corte a *La bella di Lodi*. Vi si invita a tener conto dell'impostazione sociologica dello studioso francese come della più adatta a cogliere le implicazioni della posizione occupata da un autore, in quello e questo caso Arbasino, nel campo e le ripercussioni nella sua opera. La precisazione riguarda la postura con cui si intende entrare nella biografia di Arbasino, e procedervi tornando all'accorgimento metodologico della 'fetta', che, si ricorda, nato anche da esigenze didattiche, dischiude la possibilità di rappresentare la densità di una vita e l'insieme di un'opera cristallizzati nello spazio arbasiniano in 'stazioni', che diventano i paragrafi del capitolo stesso. Si sceglie, come punto di partenza, la conquista di un piazzamento nel campo letterario italiano, mantenuto stabile nel corso del tempo grazie a interventi ben riconoscibili – la pubblicazione a ritmi cadenzati di articoli sui principali quotidiani, o, negli ultimi anni, di volumi presso l'editore più à la page per antonomasia –,²⁹⁸ infine conclamato dalla collocazione nei "Meridiani" Mondadori.

Riguardo all'anamnesi biografica, alcuni dati vanno considerati per il loro peso specifico nelle vicende del periodo sotto esame. Dopo aver lasciato Milano nel '57, la città che, grazie all'offerta assai variegata di un'industria culturale in piena espansione, impareggiabile riguardo alle proposte musicali e teatrali, ha consentito al giovane Arbasino di completare la sua formazione universitaria e di disincagliarsi dai rischi di provincialismo che la nascita a Voghera minacciava, lo scrittore si trasferisce a Roma per seguire come assistente di Diritto internazionale il professor Roberto Ago a Scienze politiche. Lo guida la convinzione, poi destinata ad affievolirsi, che, in mancanza di una vocazione all'insegnamento, sarebbe stata auspicabile una carriera presso uno dei numerosi organismi internazionali allora in via di costituzione, alternativa densa di attrattive e possibilità rispetto alle proibitive dinamiche ereditarie della diplomazia tradizionale.²⁹⁹

297 *Ivi*, p. 261.

298 Il fatto che i dorsi dei volumi Adelphi spesso arredino, come vuoti simulacri - nel vero senso della parola, in quanto sagome di compensato cave al loro interno - le librerie allestite nei negozi di arredamento, ci sembra testimoniare un'precipua tendenza del postmoderno a marcare l'enfasi estetica delle merci, in questo caso concentrata dallo stesso editore sul paratesto.

299 Arbasino torna su questo in un'intervista successiva: «Poi c'era, negli anni Cinquanta, un grande miraggio che poi si è abbastanza afflosciato e cioè le grandi organizzazioni internazionali, cioè sembrava che l'avvenire per un giovane di buona cultura sarebbe stato in uno sviluppo sempre più importante delle grandi organizzazioni internazionali, quelle che sono poi diventate l'ONU, l'UNESCO, o altre: attualmente sono dei fantasmi con un po' di impiegati, fanno delle riunioni, producono dei ciclostilati. Ma questo lo sappiamo adesso, allora non era affatto così, quindi ecco la scelta del diritto, e del diritto internazionale», in Graziella Pulce, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni,

All'altezza dell'anno in causa la sua carriera di scrittore registra il debutto ufficiale con un "Corallo" Einaudi del '57, *Le piccole vacanze*, una raccolta di racconti di ambientazione medio-alto borghese schedata da Calvino «come il primo libro che possa dare agli italiani l'impressione di avere una società».³⁰⁰ I medesimi testi vengono inseriti nella successiva raccolta uscita nel 1959 presso Feltrinelli, *L'Anonimo Lombardo*, n. 11 nella serie "I Contemporanei" della "Biblioteca di Letteratura" diretta da Giorgio Bassani, preceduto al n. 7 da un romanzo di grande successo, anch'esso ambientato nella Milano del 'boom', *Capitale mancata* di Uberto Paolo Quintavalle. Nella medesima serie sono reperibili i romanzi di Testori del ciclo *I segreti di Milano*. Seguendo un'ipotesi suggerita da Giovanna Rosa nell'intervento dal titolo *Il paradosso della modernità ambrosiana*, pronunciato durante un recente convegno tenutosi all'Università degli Studi di Milano,³⁰¹ sembra di poter indicare una sorta di coincidenza temporale fra la durata della serie diretta da Bassani dal 1958 al 1963 e le fasi del boom economico. I romanzi di Testori e di Quintavalle andrebbero interpretati come tracce di uno scarto percepito tra lo stereotipo di Milano capitale morale e quello, persistente in filigrana, di Milano capitale mancata. Una traiettoria a sé percorre invece il racconto arbasiniano *Il ragazzo perduto*, pubblicato da solo nel 1966 sempre da Feltrinelli, ma nella collana "I Narratori" con il titolo della raccolta del '59. Costruito come un'originale riproposizione del romanzo epistolare settecentesco che consente l'adozione di una prima persona narrante, il testo si presenta come una successione di lettere integrata da un apparato di note che scorre a piè pagina da contrappunto alla vicenda narrata. Si avverte durante la lettura una tensione tra la tendenza dello spazio dedicato alle note a dilatarsi e la resistenza posta dalla vicenda narrata nell'epistolario, non rassegnata a subire un trattamento marginale. L'autore mantiene il controllo tra le due forze contendenti, celando a stento, per ora, la sua propensione ad incamminarsi verso il traguardo di un libro fatto di note e citazioni,³⁰² strada che hanno percorso in molti, da T. S. Eliot a Flaubet, da Benjamin a D. F. Wallace.

Al suo primo apparire accolto da plurime riserve che insistono sulla 'colpa' di eccessiva frivolezza, nel corso di un ventennio grazie alla natura di *Bildungsroman* anomalo, condivisa con il *Satyricon*, sia per l'orientamento sessuale dei due protagonisti, sia per la resa efficacissima di un "parlato culturale" molto credibile, – per questo aspetto e per le fitte notazioni culturali leggibile come prototipo del romanzo *maior Fratelli d'Italia* – l'*Anonimo lombardo* acquisisce lo status di libro di

1988, p. 164.

300 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, volume primo, Milano, Mondadori, 2009, p. 1430.

301 *Milano Crossroads*, 22-23 September 2016, Università degli Studi di Milano.

302 Maria Luisa Vecchi, *Alberto Arbasino*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 28.

culto, preconizzato o, forse, incentivato dalla precoce traduzione in inglese, *The Lost Boy*, risalente al 1964, favorevolmente recensita da Forster.

Il favore di cui gode è probabilmente dovuto alla scelta, non del tutto scontata nei primi anni Sessanta, di proporre all'attenzione dei lettori due personaggi benestanti coinvolti in una relazione omofila, del tutto svincolati dalle remore perbeniste di un Testori o dalle macerazioni di un Pasolini, anzi catturati dal clima euforico indotto da un'affluenza delle merci senza pari e da un'eccezionale disponibilità di occasioni culturali e mondane.

Arbasino, a questo punto più o meno trentenne, viene consacrato come caso letterario³⁰³ guadagnandosi l'epiteto di "magnetofono ben temperato"³⁰⁴ proprio per l'energia riposta nella riproduzione della chiacchiera mondana, a scapito di una certa incisività nella tratteggiatura dei personaggi, come sottolinea Paolo Milano in una recensione. Sempre presso Feltrinelli nel 1960 viene pubblicata la raccolta di reportages culturali *Parigi o cara*, che insieme con le plurime collaborazioni a riviste («Il Mondo», «L'Illustrazione italiana», «Tempo Presente», «l'Espresso»), rivela una delle sue cifre più riconoscibili, il «dono [della sua] duplice ubiquità, quella "extra muros" dell'infessato viaggiatore all'estero, e quella, a Roma, [...] dell'invitato onnipresente».³⁰⁵

Si presenta in effetti come connotata da forti accenti di straordinarietà la sintesi delle esperienze internazionali accumulate da Arbasino fino a questo punto, indizi di un'attitudine alla mobilità e al presenzialismo assecondata poi con tirmi sempre più sostenuti lungo tutto il corso dell'esistenza, in virtù di una rete di contatti e di un dispiegarsi di possibilità del tutto favorevoli: un trimestre a Parigi come auditore ai corsi di Scienze politiche, ripetuti soggiorni della durata di mesi a Londra, corsi estivi all'Accademia di Diritto internazionale dell'Aia, perlustrazioni accurate dei paesi del Nord Europa con predilizione per la Germania, primo viaggio negli Usa per l'invito a un seminario tenuto da Kissinger a Harvard, seguito da ripetute permanenze a New York; un viaggio in Grecia, i cui resoconti saranno raccolti nel volume *Dall'Ellade a Bisanzio* nel 2006.

Accanto agli itinerari geografici spiccano le traiettorie delle relazioni intrecciate nel corso di questi anni assai formativi, incontri determinanti per la virata sempre più decisa verso il mestiere di scrittore, esito non del tutto prevedibile di un percorso iniziato con l'iscrizione alla Facoltà di Medicina, proseguito con la laurea in Legge e diramatosi verso gli interessi ai quali si è accennato.

303 Paolo Milano, "Il magnetofono ben temperato", in Marco Belpoliti e Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 145.

304 *Ivi*, p. 146: «La maniera peculiare ed equifrequente d'Arbasino è quella che i critici hanno convenuto di chiamare del "verbale al magnetofono" (tenendo a mente però, come nota lo stesso autore, che si «tratta di ricreare, non di riprodurre passivamente, il suono della lingua parlata».

305 *Ivi*, p. 145.

Poichè risulterebbe impossibile compilare un elenco esaustivo di queste frequentazioni, se ne segnalano alcune, preziosi contributi alla formazione di una vita e di una carriera nelle quali la capacità (e la possibilità) di individuare e contattare i “maestri” venerabili, con i quali instaurare un dialogo via via divenuto tra pari, ha avuto un peso determinante. Innanzitutto, anche per motivi cronologici, Roberto Longhi e Anna Banti, seguiti poi da Chiaromonte, Flaiano, Cecchi, La Capria, Calvino, Mary McCarthy, Edmund Wilson, Pietrino Bianchi, Bassani, Missiroli, Moravia, Angus Wilson, Feltrinelli, Arrigo Benedetti, Gadda, Valentino Bompiani, Pasolini, Forster.

Al 1961 risale la pubblicazione a puntate del racconto *La bella di Lodi*, da cui sarà tratto l’omonimo film uscito nelle sale nel febbraio 1963, del quale si dirà più avanti.

L’anno della ‘fetta’ ha un esordio ‘fragoroso’, infatti il 23 gennaio 1963 vede la luce, nella rubrica dal titolo leopardiano *Le mura e gli archi* del «Giorno», una delle prime sezioni fisse di un quotidiano italiano dedicate alla critica culturale, l’articolo *La gita a Chiasso*, che potremmo catalogare, dietro la *boutade*, come il segnale di avvio di un’insurrezione generazionale contro la paralisi degli anni Cinquanta e il loro lascito indigesto di un Neorealismo da archiviare. Nell’economia del percorso arbasiniano quel testo si configura come il nucleo *in nuce* di *Certi romanzi*, pubblicato l’anno successivo, una sorta di manuale di sopravvivenza rivolto al critico, o al lettore esperto, disponibili a sottoporsi a un corso di aggiornamento corposo ed esauriente,³⁰⁶ una ‘gita a Chiasso’ virtuale, con la consistenza di un compendio che appare a tutt’oggi di insostituibile ricchezza per qualità e quantità di riferimenti. Un’anticipazione di questo schema a elenco è già reperibile nell’*Anonimo lombardo*, dove peraltro ricorrono gli stessi nomi poi ripresi nella *Gita a Chiasso*, con particolare spazio concesso a due autori che occupano un posto d’elezione nel repertorio arbasiniano:

A un certo punto ci importano forse di più [di Joyce, Lawrence e della Woolf appena citati] certe geniali stregghine da Macbeth come Henry Green e la Compton-Burnett, per quel dono squisito dell’ironia gelida che permette a loro di ravvisare, e a noi di riconoscere nella loro pagina, il connotato più vero del nostro tempo, che è la compenetrazione di tragedia e di farsa, aspetti indissolubili di una medesima realtà, sgangherata e ammiccante e perfettamente intesa dai più alti fragli autori che ci dicono qualche cosa, dai musicisti come Stravinskij e Prokofiev, forse dallo stesso Mann, dallo stesso Gadda.

306 Cfr.: Mario Seremellini, *I diseducatori: intellettuali d’Italia da Gramsci a Pier Paolo Pasolini*, Bari, Dedalo, 1985.

Chi rimane sordo nel cogliere questa peculiarità del momento storico rischia un destino di automarginalizzazione simile a quello che incombe sugli autori italiani «risucchiati [...] nel naturalismo povero, nell'Ottocento della zia, nell'Arcadia populista, nel bozzetto in fabbrica», ma sorte non meno disonorevole spetta a chi, come Truman Capote, eccede nella direzione opposta di un tono forzatamente frivolo.

Il contenuto dell'articolo sarà riciclato più volte, secondo la consuetudine al riuso dei propri materiali che Arbasino mutua in particolare da D'Annunzio, nome la cui influenza è più profonda di quel che si avverte in superficie, ed estende fino al limite della spendibilità del loro capitale argomentativo. Lo si individua, recuperato con qualche modifica, nel terzo capitolo della prima edizione di *Fratelli d'Italia*, risalente al medesimo anno.³⁰⁷ L'esortazione che vi si trova contenuta, esemplificata nel titolo, a valicare i confini geografici e metaforici di una cultura nazionale angusta e afflitta da un increscioso ritardo rispetto agli sviluppi teorici di altri contesti, si converte nel corso del tempo in una sorta di tormentone, se non di antonomasia che trasforma la “gita a Chiasso” in una modalità per svincolarsi dalle angustie di un orizzonte culturale ristretto e costrittivo e approdare a una modernità libera e ariosa, grazie alla frequentazione con i testi di filosofia, letteratura e arte irrinunciabili per un apprendistato che potesse dirsi aggiornato e di ampio respiro. L'articolo nasce in occasione del dibattito ospitato sul n. 4 (1961) del «Menabò» diretto da Vittorini e Calvino, incentrato sull'auspicio di una più stretto coinvolgimento della letteratura sui temi del lavoro e dell'industrializzazione. Alla rivista pubblicata da Einaudi tra il '59 e il '67 si è già fatto cenno nel primo capitolo in riferimento al calviniano *Mare dell'oggettività*. Arbasino si inserisce nella discussione con una presa di posizione polemica e con il tono peculiare che lo contraddistingue, modulato tra sufficienza e sfacciataggine, rivolge la sua insofferenza *in primis* contro i rischi di bozzettismo impliciti in un approccio ancora naturalistico della letteratura alla tematica industriale. In seconda istanza affila la sua *verve* acuminata contro le «norme didattiche in favore del “tema unico”» – il lavoro industriale, «vecchia solfa» – di cui si coglie la pericolosa affinità con gli appelli retorici e prescrittivi «ai campi!», «alla battaglia del grano», ma anche «all'Arcadia!», «al sonetto!». Solerti ammonimenti intrisi di pedagogismo, già intollerabili durante il Ventennio, periodo di cui

307 Per un confronto con il testo dell'articolo si veda l'esordio dell'inserito in *Fratelli d'Italia*, 1963: «Per gli autodidatti sarebbe anche bastato fare una gita a Chiasso intorno al 1930 invece di buttar via i trent'anni migliori della vita umana lamentandosi a vuoto e perdendo del tempo a inventare la ruota o a scoprire il piano inclinato mentre gli altri marciavano già in treno o in dirigibile. Bastava arrivare fino alla stanga della dogana di Ponte Chiasso, due ore di bicicletta da Milano, e pregare qualche contrabbandiere di fare un salto alla più vicina drogheria Bernasconi e comprare, oltre a un Toblerone e a un paio di pacchetti di Muratti col filtro [segue elenco degli autori]» in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, volume primo, Milano, Mondadori, 2009, p. 750.

Non si deploreranno mai abbastanza l'isolamento e il provincialismo e l'ignoranza e l'inciviltà [...], l'arresto e lo smarrimento della patria cultura. Ma perché – ci si chiede – oggi noi che non ne abbiamo nessuna colpa dobbiamo ancora star male e soffrir sempre pene gravissime in conseguenza del fatto che un gruppetto di letterati autodidatti negli anni trenta invece di studiarsi qualche grammatica e di fare qualche gita a Chiasso a comprarsi un po' di libri importanti (tradotti e discussi da noi solo adesso, ma già pubblicati e ben noti fin da allora) abbia buttato via i trent'anni migliori della vita umana lamentandosi a vuoto [etc.]³⁰⁸

La diagnosi impietosa individua come responsabile dell'immobilismo culturale nazionale «una “classe unica” di intellettuali degli anni trenta [...] un gruppo di mediocri signori anziani di scarsa cultura e di formazione tardiva [...], maestri di scuola in ritardo rispetto ai colleghi europei o statunitensi, dotati di capacità ricettive a tal punto limitate da essere in grado di registrare, e trasmettere, al massimo una «nuova canzone» all'anno. Questa sorta di parola d'ordine, mutevole secondo gli andamenti delle mode, fa sì che, nelle preferenze del pubblico dei lettori, a “Spitzer” succeda “Wittgenstein”, a fenomenologia” “alienazione” e così via, secondo un dispositivo di trasmissione costretto a una perenne rincorsa. L'antidoto a tale inerzia consisterebbe nel raggiungere il confine elvetico e «pregare un qualche contrabbandiere di fare un salto alla più vicina drogheria Bernasconi e acquistare, insieme a un Toblerone, un paio di pacchetti di Muratti col filtro»,³⁰⁹ merci di un traffico illecito assai blando diffusissimo, alle quali Arbasino aggiunge una lista assai corposa dei testi irreperibili in patria, da lui ritenuti insostituibili, o comunque preziosi, per un aggiornamento consoni ai tempi. Tra gli autori citati non stupiscono il Marx dei *Manoscritti economico-filosofici*, al centro di un vivace dibattito per via di complesse vicende editoriali, né il Wittgenstein del *Tractatus*, alle soglie di una imminente traduzione presso Einaudi, né tantomeno Husserl, la cui ricezione, promossa da Enzo Paci con la fondazione di «Aut-aut»³¹⁰ si era andata intensificando grazie agli impulsi somministrati da Anceschi attraverso «il Verri». Alcuni nomi della lista nel corso del tempo vedranno consolidata la propria posizione nella biblioteca immaginaria di Arbasino, ricostruibile dal lettore (ed esponibile nella casa arbasiniana virtuale) attraverso i rinvii e le citazioni che ne costellano l'opera: Edmund Wilson, qui ricordato per *Axel's Castle*, e soprattutto Cyril Connolly, ex-compagno di studi di Orwell a Eton, critico letterario di rilievo per la sua influenza esercitata nel “campo” letterario anglosassone, redattore del «New

308 Alberto Arbasino, “La gita a Chiasso”, Marco Belpoliti e Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 39.

309 Alberto Arbasino, “La gita a Chiasso”, op. cit., p. 39.

310 Pubblicato presso Il Saggiatore dal 1951.

Statesman», settimanale orientato a sostenere con una mobilitazione culturale le scelte politiche del partito laburista.³¹¹ Di lui Arbasino inserisce nella lista *Enemies of promise*, una rassegna critica dei maggiori autori inglesi che si trasforma nella seconda parte in un testo autobiografico animato dall'intenzione di “svestire il critico” per svelare luci ed ombre della sua formazione, soffermandosi sull'intensità degli effetti positivi e negativi dell'educazione superiore impartita nelle istituzioni britanniche. Nella rievocazione delle preferenze accordate agli autori della classicità ritroviamo Petronio:

Amavo il mondo di Tacito e di Svetonio, ma per me Petronio Arbitro era, nella letteratura latina, lo scrittore per eccellenza. Possedevo quattro edizioni del *Satyricon*; mi feci regalare la migliore in marocchino nero e la tenevo al mio posto in cappella in modo che somigliasse a qualche solenne libro delle devozioni, cosicché non fui mai disturbato. Leggerlo mentre me ne stavo seduto lì durante una predica, gettando di quando in quando uno sguardo riverente al preside che faceva faville dal pulpito, per poi tornare al latino mordace, «al fumo, all'opulenza e al clamore di Roma» era «senz'altro un gesto».³¹²

L'adesione di Connolly al culto petroniano contribuisce a individuare come peculiarità che lo accomuna ad Arbasino una spiccata propensione all'irrisione e alla satira, che nell'autore britannico raggiunge l'apice con i pochi fascicoli di *Bond strikes Camp*, pubblicati sul «London Magazine» nell'aprile 1963, con l'incoraggiamento di Fleming, anch'egli suo ex-compagno a Eton, dei cui romanzi costituisce una parodia.³¹³ L'agente segreto britannico vi compare nei panni di una *drag queen* che cede al fascino di un inviato del KGB jugoslavo. Ma il ruolo svolto da Connolly nella stesura dei romanzi della serie dedicata all'agente 007 sembrerebbe andare ben al di là di quello che la parodia irriverente lascia intravedere. Egli infatti viene regolarmente consultato da Fleming in qualità di consigliere del gusto, una sorta di *arbiter elegantiae* al quale si devono gli abiti di ottimo taglio, la competenza nella selezione dei cocktail, l'ironia delle battute e l'*understatement* di fondo che caratterizzano il personaggio di Bond. Si fa riferimento a quell'insieme di elementi che rivela ossequio alla religione di un lusso «praticato con mentalità da inserzionisti pubblicitari»,³¹⁴ dietro la quale si insinua in modo subliminale e in direzione contraria a quella espressa politicamente da

311 Per una ricostruzione delle vicende della storica rivista della sinistra inglese cfr.: “Un tè al «New Statesman»”, in Alberto Arbasino, *Lettere da Londra*, Milano, Adelphi, 1997, p. 136-143.

312 Cyril Connolly, *I nemici dei giovani talenti*. «Quando sovvenni di cotanta speme», Palermo, Sellerio, 1994, p. 265.

313 Il romanzo viene tradotto in italiano nel 1993 e pubblicato da Archinto col titolo *James Bond: missione tacchi a spillo*.

314 Alberto Arbasino, *Lettere da Londra*, op. cit. p 202.

Connolly, l'invito pressante ad aderire attraverso il voto allo schieramento *Tory* che incentiva l'accesso a quei beni. Nel dibattito sulla stampa inglese acceso dalla pubblicazione del sesto romanzo di Fleming incentrato sul personaggio di Bond, che Arbasino riporta in *Lettere da Londra*, sembra particolarmente azzeccato l'articolo di Paul Johnson, sul «New Statesment», dove vengono indicati «i tre tipici ingredienti» che determinano il successo della saga Bond:

«sadismo da *bully* collegiale, smanie erotiche bidimensionali e meccaniche da adolescente masturbatorio, aspirazioni e frustrazioni chic da povero snob suburbano, che servono perfettamente a fornire *glamour* ai consumi di massa di questa curiosa società postbellica piena di ossessioni mondane e morbose per i balli delle debuttanti [...] e la *griffe* dei prodotti, giacché proprio i figli dei lavoratori subalterni educati allo snobismo coi sistemi del *Welfare* state laburista forniscono milioni di vittime facilissime ai “veleni” di Fleming»³¹⁵

L'assemblaggio dei comportamenti e dei gusti, illustrato dal catalogo delle merci, va a costituire un *habitus*, nell'accezione di Bourdieu, vale a dire un insieme di pratiche che esemplificano – in modo brillantemente efficace nel caso di Bond, più sotteso altrove – il «rapporto circolare tra uomo e mondo sociale», determinato «dai condizionamenti associati a una classe particolare», ma in grado a sua volta di produrre «disposizioni durevoli e trasponibili [...], principi organizzatori di pratiche e di rappresentazioni».³¹⁶ Che, come è stato detto, Bond mutua dallo sguardo parodico di Connolly che, a sua volta, tramanda ad Arbasino, divenendone un modello. Accanto a Wilson e Connolly, la lista esibisce, tra gli altri, i nomi di William Empson, F. R. Leavis e I. A. Richards, critici affiliati alla cosiddetta Scuola di Cambridge, di grande ascendenza presso i college britannici; segue Anthony Powell, creatore di un ambizioso ciclo di dodici romanzi, *A Dance to the Music of Time*, fondamentale per ricostruire il percorso intellettuale e sociale della generazione nata nel primo decennio del Novecento. L'elenco comprende anche *Mariti e mogli* di Ivy Compton-Burnett, scrittrice al vertice di un vero e proprio culto arbasiniano, denunciato senza reticenze nel commento a un'intervista del '65,³¹⁷ inserito nelle *Lettere da Londra*:

I più straordinari romanzi inglesi normalmente vengono composti da leggendarie signorine, o tutt'al più signore, che «escono poco»: Jane Austen, Emily e Charlotte

315 *Ivi*, p. 197-201.

316 Anna Boschetti, “Introduzione all'edizione italiana” in Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, op. Cit., p. 13.

317 Per le citazioni che seguono: “La Grande Signorina”, in Alberto, Arbasino, *Lettere da Londra*, Milano, Adelphi, 1997, p. 39-52, in parte riusata nell'introduzione a: Ivy Compton-Burnett, *Più donne che uomini*, Parma, Guanda, 1994, 7-12.

Brontë, George Eliot. Ma i paradossali trionfi di Ivy Compton-Burnett, acclamata Massimo Romanziere Britannico del Mezzo secolo a settant'anni passati (senza mai uscire di casa, continuando da mezzo secolo a riscrivere un identico romanzo...) piuttosto ricordano, con un'impressionante coincidenza di affinità esteriori, le fortune critiche 'celibi' di Carlo Emilio Gadda.

Le affinità con l'autore del *Pasticciaccio* prevedono, oltre alla sorte di trovarsi al centro degli «entusiasmi di una generazione molto più giovane», la necessità di tutelarsi dai fastidi connessi con la conseguente sovraesposizione mediatica, pronta a fagocitare «l'immagine di una figura tradizionale, borghese, pacata, spaurita», al confronto con la quale «Manzoni o Verga [...] paiono due avventurieri». Al pari dell'Ingegnere la "Grande Signorina" produce testi di grande modernità, animati dall'energia scaturita dal connubio tra «Grande Tradizione e Talento Individuale», evidenziando una netta predilezione per concertazioni di dialoghi deprivati di ogni «didascalia descrittiva o behavioristica o psicologica», per assecondare la tendenza verso il modello della «commedia borghese di 'maniere'». Attenendosi a questo genere prediletto, la scrittrice mantiene i temi che lo caratterizzano, ma altera il registro di fondo: all'osservazione divertita della natura umana nell'intreccio serrato delle relazioni familiari e nei vincoli di quelle sociali, sostituisce l'impassibilità di uno sguardo di glaciale, occupato a mettere in risalto "l'irrelevante" e a nascondere "l'essenziale",³¹⁸ la cui deformità è indicibile. Il culto per la scrittrice inglese è condiviso da Manganelli che nelle tre pagine di "In onore di Ivy Compton-Burnett" inserite in *La letteratura come menzogna* ne celebra "l'artificio disumano",³¹⁹ capace di edificare romanzi su romanzi, costruiti con freddo compiacimento sull'intelaiatura di dialoghi incessanti, meccanismi perfetti in cui coabitano personaggi dominati da rancori coltivati a lungo o indicibili segreti. Gli sfoghi o le rivelazioni, posizionate senza il minimo pathos in un punto intermedio della struttura romanzesca, visto che di trama non è lecito parlare, non offrono sollievo alcuno, ma solo la prospettiva per niente consolatoria di un futuro che coinvolge i parlanti, non personaggi veri e propri, nel disincanto di relazioni inesorabilmente infernali. La medesima intenzionalità antifrastica, perseguita forse con minore efficacia – ma è questione di gusti – caratterizza l'opera di un altro scrittore britannico, già segnalato nell'*Anonimo*, Henry Green, autore di romanzi imbastiti prevalentemente intorno alla trascrizione di un dialogare ininterrotto, di quasi disturbante anaffettività. Dalle sfasature che increspano la narrazione Green fa scaturire «la poco rassicurante sensazione che il lettore capisca

318 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, volume primo, Milano, Mondadori, 2009, p. 1128.

319 Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 114 (1ª edizione Milano, Feltrinelli, 1967)

più dell'autore stesso.»³²⁰ È Nathalie Sarraute a segnalarlo in *L'ère du soupçon*, indicandolo come l'autore destinato a inaugurare il percorso del romanzo conversazione e Arbasino, a sua volta, concede ampio spazio all'avvertimento della scrittrice in *Certi romanzi*:

Nella sua insofferenza lucida e critica per quel «sistema di convenzioni e convinzioni solidissimo, coerentissimo, tutto costruito e tutto chiuso che è «l'universo autosufficiente» della tradizione romanzesca, la Sarraute parte dalla sua scoperta di Henry Green che «oggi le lettere sono sostituite dal telefono» per constatare questo spostamento del centro di gravità del romanzo dalla *azione* o dalla *psicologia* alla *conversazione*.³²¹

Nelle opere di questi autori la commedia dei comportamenti è sottoposta all'intensificazione di una sfumatura sinistra che Arbasino, definito a sua volta da Guglielmi “sinistro mago”,³²² intuisce alimentata dalla lettura in originale dei tragici greci, citati tra le predilezioni dalla Compton-Burnett nell'intervista. Ed è qui, nel culto personale per una scrittrice che traduce in uno stile assai 'prosciugato' le dinamiche relazionali colte da una lente implacabile per esattezza percettiva, non priva di una certa ferocia alternata al sarcasmo, che si possono cogliere i prodromi della propensione arbasiniana per la catalogazione analitica dei “girotondi” umani, con insistenza incentrata sulla registrazione delle conversazioni – il magnetofono, appunto –. Segnali di questa preferenza si lasciano individuare nell'intera sua produzione, vanno a costituire una buona percentuale dei materiali di *Fratelli d'Italia*, ed emergono con un'evidenza senza riscontri nella coeva produzione italiana in *La Controra ovvero La mattinata delle Marie* del '64, seconda parte del dittico *La narcisata*: Imbastito esclusivamente sullo spoglio delle *parleries* telefoniche di una mattinata romana, il testo viene messo in scena con la regia di Missirolii e recitato da Giancarlo Cobelli. Modulata su toni del tutto diversi risulta l'annotazione sulla pagina di un monologo dolente che raggiunge una gradazione di particolare intensità nel testo *La condizione del dolore*, presente in filigrana con qualche traccia nella prima e seconda edizione di *Fratelli d'Italia*, fino all'emersione come una sezione compiuta a se stante nell'edizione del 1993. Secondo una strategia tipicamente arbasiniana volta a disperdere i residui dei prestiti più influenti nella sovrabbondanza dei nomi più risaputi o prevedibili, il richiamo a Gadda, evocato dal titolo, è troppo ‘segnalato’ per

320 Cfr.: Leo Robson, “Doings and Undoings. How great was the novelist Henry Green?” in *The New Yorker*, October, 17, 2016, p. 94-99.

321 *Ivi*, p. 1236-1237.

322 Angelo Guglielmi, “Il romanzo di Arbasino” in Marco Belpoliti, Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 156.

costituire il riferimento testuale principale, da ricercarsi piuttosto nell'intreccio di suggestioni ispirate dalla *Condition humaine* di Malraux, dalla *Lettera al padre* di Kafka e dal Gadda sì, ma quello di *I viaggi la morte*.³²³ Il testo si configura come un capitolo a sé del romanzo, di cui va a costituire «il centro geometrico»³²⁴ e ne custodisce la chiave di lettura. Vi è contenuta un'unica lunga sequenza incentrata su una sorta di *redde rationem* pronunciato da Antonio morente, uno dei personaggi principali di *Fratelli d'Italia*, quasi un monologo interrotto a intermittenza dalle domande o commenti dell'Elefante, il narratore, più che altro spunti che hanno la funzione di riattivare la voce parlante e di reindirizzarla sul tema che senza dubbio prevale, ovvero la rievocazione attraverso ripetuti modi di dire, frasi fatte, luoghi comuni di un'infanzia sottomessa alle pratiche mortificanti di un'educazione rigidamente autopunitiva.

Se fa cenno qui perché il lungo capitolo, nelle sue volute pervaso dalla potenza solenne di un lascito, costituisce in un certo senso il punto di arrivo del percorso inaugurato da Arbasino con la denuncia, successivamente più volte ribadita, delle sue predilezioni letterarie nella *Gita a Chiasso*, fra tutte la Compton-Burnett. Diventa così più evidente il fraintendimento di interpretazioni che non esitando a indicare nell'insistenza per il fraseggio mondano un indizio certo di frivolezza, non ne scorgono l'aspetto inquietante, l'alone tragico.

Proseguendo nella disamina della lista, risulta chiaro che la presenza di Bachelard, Blanchot e Bataille non è sufficiente a temperare la netta preponderanza di autori anglosassoni, degni rappresentanti di quella *Knowledge of the World* che si esprime performativamente nell'arte della conversazione, praticata con assiduità da Arbasino.³²⁵ Fermo restando che Parigi ne rimane storicamente la sede privilegiata, egli non nasconde la sua preferenza per l'insieme di *Good Manners* e *Good Company* rintracciabile negli intellettuali sottoposti all'educazione inglese impartita nelle istituzioni più prestigiose. Può aver inciso il fatto che negli anni Cinquanta, come egli stesso spiega, nelle pragmatiche famiglie lombarde, contro la Francia collaborazionista rimane in vigore una diffusa diffidenza, soprattutto a causa del ricordo ancora vivo di Vichy e Pétain.³²⁶ O

323 Vedi: "Notizie sui testi", in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, volume secondo, Milano, Mondadori, 2009, p. 1693-1695.

324 *Ivi*, p. 1694.

325 Cfr.: Amedeo Quondam, *Tre inglesi, l'Italia, il Rinascimento. Sondaggi sulla tradizione di un rapporto culturale e affettivo*, Napoli, Liguori, 2006.

326 «Alcune decisioni degli anni del dopoguerra per esempio: da parte delle famiglie, i figli non devono andare in Francia perché la Francia aveva significato per anni Vichy e Pétain, quindi un paese pieno di collaborazionisti che adesso si faranno passare per antifascisti come sta succedendo da noi in Alta Italia; quindi niente Francia, appena possibile i bambini si manderanno a Londra, e quando si potrà anche in America, ma a Parigi neanche mettere un piede giù dal treno». Vedi: "Conversazione con Graziella Pulce", in Marco Belpoliti e Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 101.

più probabilmente gli autori britannici vengono percepiti, nella valutazione di Arbasino, come più affini alla temperie dell'intellettuale ideale, che possiamo definire del 'primo tipo', abbozzato sulle pagine di «Tempo presente» nel giugno del '63, un soggetto necessariamente «in grisaglia [...] che contrabbanda [...] dei contenuti esplosivi sotto apparenze formali quasi convenzionali»³²⁷ e in tale divisa più agguerrito e minaccioso di quello del 'secondo tipo', descritto con la sineddoche delle «giacche di fustagno pensose a parole», ma pronte a cedere alle lusinghe degli inviti mondani delle «mezze calze» di turno.

La definizione viene ripresa due anni dopo nel commento all'intervista alla Compton-Burnett, dove la scrittrice è assimilata a Gadda, ma anche a Svevo, a Kafka, e, allargando il raggio d'azione, a Stravinskij, Schönberg, Einstein e Eisenstein, in quanto «rivoluzionari in *grisaille*» ovvero prototipi di intellettuali ancorati alle consuetudini borghesi nei comportamenti, paladini delle convenzioni sociali e invece innovativi per i profondi mutamenti che hanno apportato attraverso le loro opere ai canoni tradizionali delle arti. Sulla consapevolezza del grado di questa rottura pone una questione Arbasino:

In quale misura quest'uomo [o donna nel caso della scrittrice] d'ordine, e dai modi urbani, e così attaccato ai 'valori' più convenzionali, e forse vagamente ipocondriaco o depresso, *sa* (programmaticamente...) che il suo gesto stilistico fratterà e ricomporrà la Tradizione [...]?³²⁸

Del tutto antitetica la prassi della consorteria intellettuale dei "baronetti rossi", propensi a dichiarazioni di solidarietà con la classe lavoratrice (e propensi anche a contatti più ravvicinati che Arbasino, senza tralasciare la ghiotta occasione burlesca, ipostatizza nell'immagine del «benzinaro che viene a fare quattro salti in casa»³²⁹), ma restii a svecchiare lingua e sintassi, ancora influenzate dai modelli oratori del Seicento, strumenti iniziatici di una letteratura rivolta a una élite, minacciata dal rischio di ricadere «nelle catacombe dell'ermetismo». Lo dimostrano i testi pubblicati sul «Menabò» rispondenti alla richiesta di Vittorini di un'apertura verso i "nuovi aspetti della realtà": alla volontarietà di un adeguamento contenutistico corrisponde un'arretratezza di fondo dei mezzi espressivi. Il risultato è il prodotto rivelatore di alcuni vizi di fondo degli intellettuali italiani, da emendare: narcisismo, paternalismo, amore per l'ornamento retorico e compiacimento ermetico. Oltre, naturalmente, alla cronica arretratezza, vero e proprio *topos* di polemica culturale,

327 Graziella Pulce, "Palestre, passaporti e pagine di giornale (o della necessità del movimento)", in Marco Belpoliti e Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 125.

328 Alberto Arbasino, "La Grande Signorina", in Alberto Arbasino, *Lettere da Londra*, Milano, Adelphi, 1997, p. 41.

329 Alberto Arbasino, "La gita a Chiasso", op. cit., p. 42.

probabilmente obiettivo non del tutto centrato se riferito al contesto cruciale dei primi anni Sessanta, nel quale, come è stato rilevato, considerevole era l'investimento economico delle case editrici in traduzioni. Uno sviluppo interessante per linearità nelle argomentazioni, del *topos* dell'arretratezza lo si deve a Tullio De Mauro che vi dedica un capitolo nel saggio dei «Tascabili» Laterza, *La cultura degli italiani*. Pur tenendo conto del dato che la sua analisi si distanzia da quella arbasiniana di circa quarant'anni, alcune considerazioni sembrano andare nella stessa direzione, vale a dire 'verso Chiasso'...:

I libri specialistici pubblicati in Italia qualche volta pure servono. Ma le nostre biblioteche, per esempio nel settore linguistico, non riescono a dar conto di ciò che si stampa all'estero. Per essere aggiornati bisogna ogni tanto andare fuori dall'Italia. E poi comprare i libri indispensabili alla propria ricerca.³³⁰

3.2 Una battaglia in 'campo' aperto

La sferzata arbasiniana alla palude delle patrie lettere, nel medesimo anno, trova a sua volta uno sferzatore la cui acutezza, affinata da una mira precisa, alleggerita da ridondanze e svolazzi, sotto il velo di un apologo spiritoso quanto inesorabile, colpisce più bersagli con efferata spietatezza.

È Cesare Cases, che ne *Il boom di Roscellino*, sulle pagine di «Belfagor» costruisce la parodia della *Gita a Chiasso*, modellata sul genere del racconto fantastico, come viene chiarito dal sottotitolo,³³¹ senza che gli sia possibile trattenere una insopprimibile tendenza verso la distopia.³³²

Facendone il verso in un esordio esilarante nel quale «il giovane critico Abrasati»,³³³ seguendo il parere del «critico finissimo Ciryil Wilson»³³⁴ che gli editori italiani non vogliono tradurre, preferendogli i più oppiacei epigoni di Marx e di Croce»,³³⁵ si esprime a favore di un recupero di

330 Tullio De Mauro, *La cultura degli italiani*, a cura di Francesco Erbani, Roma-Bari, Giu. Laterza & Figli, 2004, p. 33-34.

331 Cesare Cases, "Il boom di Roscellino. Racconto fantascientifico, ma non troppo", *Belfagor*, XVIII (1963), n.1 poi in Cesare Cases, *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990.

332 Alessandro Cadoni, "Cesare Cases scrittore satirico", in Alessandro Cadoni (et al.), *La scrittura che pensa: saggismo, letteratura, vita*, Nerosubianco, Cuneo, 2016, p. 102-115.

333 Cesare Cases, *Il boom di Roscellino. Satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990, 71.

334 Cases costruisce due ircocervi: fonde Arbasino e Citati in Abrasati e Cyril Connolly e Angus Wilson, osannati ripetutamente in *La gita a Chiasso* e in *Certi romanzi*, in Cyril Wilson. La definizione di ircocervo per il cognome Abrasati è dello stesso Citati in Pietro Citati, *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov*, Milano, Mondadori, 2005, p. LXXXV.

335 Cesare Cases, *Il boom di Roscellino*, op. cit., p. 71.

Roscellino di Compiègne «tra tutti i teologi e i filosofi medievali il più ameno, il più scintillante, il più attuale»,³³⁶ presentato nelle fascette editoriali come il «Wittgenstein del Medioevo».³³⁷

Non meno divertente è il seguito del testo concentrato sull'ansia degli editori, costretti a una competizione tesissima per il ritmo incessante delle segnalazioni di Abrasati, in grado di indirizzare i gusti, e gli acquisti, di un consistente pubblico di affezionati, che Cases, per niente tenero verso i suoi concittadini, bolla come i «milanesi» pronti a riversarsi nelle librerie in cerca «del delizioso Fazio degli Uberti»,³³⁸ in un articolo anteposto dal giovane critico a Dante, così come Manilio, Pompeo Trogo, il *Beowulf* sono preferiti alla *Noia* o ai *Finzi Contini* «che sono più lontani da noi della stella Sirio...».³³⁹

L'inclinazione satirica del germanista, severo traduttore e commentatore di Lukács e di Kraus, prende possesso del testo dispiegando un attacco, divertente quanto inesorabile, ai meccanismi frenetici di un'industria culturale in continua espansione. Tra i bersagli colpiti, i più in vista riguardano la concorrenza fra editori alla ricerca continua dell'autore che 'faccia il botto' delle diecimila copie, in balia delle previsioni inattendibili dell'Istituto di Bibliodemoscopia. Non viene risparmiata la competitività non meno furibonda fra produttori di dentifrici, saponi etc., alimentata da direttori dell'Ufficio Pubblicità con velleità intellettuali, che, *ça va sans dire*, collezionano arte informale, assurta a segno di distinzione – il pittore citato è Wols, le cui opere sono esposte negli stessi anni a Kassel – attenti a trasferire le intuizioni contenute nei consigli di Abrasati dal mercato editoriale a quello più prevedibile del loro ambito commerciale. L'obiettivo sotteso, che li sintetizza tutti, è di fatto la rapacità di un potere industriale, inconsistente culturalmente, tuttavia ben attrezzato per creare bisogni effimeri, improvvisi balzi d'interesse, mode. La sua controparte è il sogno dell'avanguardia di una produzione sottratta al mercato, pura, incontaminata.

Nel novero dei colpi sferrati dalla satira ordita da Cases, quello che in particolare attira l'attenzione del lettore post-postmoderno – e lo fa sobbalzare nell'accorgersi che la distopia così ben congegnata presenta dettagli di realizzazione nel presente – colto allo stato nascente, ma destinato a perdurare, se non a trasformarsi in una costante grazie alle elaborazioni degli addetti al marketing, è la tendenza alla valorizzazione del passato e dell'esotico, intese come categorie estendibili a tutti i settori merceologici, in grado di sedurre i consumatori con le sirene dell'autenticità e della purezza:

336 *Ibidem*.

337 Cesare Cases, *Il boom di Roscellino*, op. cit., p. 73.

338 *Ivi*, 72. Anche Arbasino è propenso a far satira sui milanesi: «Vengo presentato da una sconosciuta servizievole, due volte, come Pasolini; niente, in confronto alla dama milanese che mi diceva “senta un po’, lei, Ottieri, che ha scritto quel bel *Ponte della Ghisolfa*...» in Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 300.

339 *Ibidem*.

Il moderno era bello. Ma l'antico era ancora più bello e moderno del moderno. Abrasati aveva ragione con le sue polemiche [...] Il Roscellino uscì in ottobre. Anche questa volta l'editore Bustocchi batté Pernigotti sul tempo e oltre alla fascetta «Senza di lui non avremmo né Gadda né Joyce» fece stampare sul retro della copertina: «La gemma di tutta la *Patrologia* del Migne (Abrasati)». ³⁴⁰

Anche il direttore dell'Ufficio Pubblicità della ditta di dentifrici ne intuisce la potenza seduttiva quando promette in cambio di cinquanta prove d'acquisto «un fiasco di vino purissimo», ³⁴¹ propagandato dallo slogan «Col dentifricio dell'era atomica, il vino dei vostri nonni». ³⁴²

Riprendendo il filo rosso di questa ricerca, interessata a ripercorrere le tracce della tendenza postmoderna agli albori dei Sessanta, non può non colpire la ridicolizzazione di un'idea di Storia intesa come repertorio di citazioni o patina autenticante che Cases attribuisce ad Abrasati. La parodia tradisce l'acquisizione nel discorso comune di una messa in discussione dello storicismo imperante a favore di una visione sincronica della storia, magazzino dell'eterno presente da rivisitare come turisti, o appassionati di *bric à brac*.

Accade infatti che, non appena i lettori ottengono la possibilità di approdare al Roscellino, testé tradotto e pubblicato, l'ircocervo Abrasati sia già pronto a emettere un nuovo oracolo. È il turno della rivalutazione della *Kaiserchronik*, una cronaca degli imperatori da Romolo a Corrado III in 17.000 versi, risalente al XII secolo «un unico, immenso *canular*, una beffa ai danni della storia [...] funambolesco caleidoscopio di notizie una più sballata dell'altra». Ma l'inattendibilità dell'anonimo autore, o probabilmente dei diversi autori che si sono succeduti, costituisce in quanto «suprema beffa [la] suprema verità» di questo testo bislacco che grazie al «tentativo geniale di Abrasati [...] di trovare i contemporanei nel passato» assurge così al rango di «prima storia autentica, la prima cioè che facesse giustizia della sciocca pretesa di attribuire un valore qualsiasi ai fatti storici». ³⁴³

340 Cesare Cases, *Il boom di Roscellino*, op. cit., p. 75.

341 Cesare Cases, *Ivi*, p. 76.

342 *Ibidem*.

343 *Ibidem*.

3.3 Da Lodi, la *Bella*

Nel febbraio 1963 esce nelle sale italiane *La bella di Lodi*, il debutto, rimasto tale, di Arbasino nel cinema, come co-regista e co-autore della sceneggiatura, accanto a Mario Missiroli, anch'egli più noto come regista teatrale e direttore del Teatro Stabile di Torino.

Sebbene qualche critico³⁴⁴ lamenti l'esiguità della carriera registica dello scrittore, limitata, oltre al film in questione, a una regia teatrale da Osborne, *Prova inammissibile* per il Teatro Stabile di Roma e all'allestimento di due opere liriche, una contestata *Carmen* al Teatro comunale di Bologna e una *Traviata* al Cairo, nelle dichiarazioni al riguardo è Arbasino medesimo a dichiararsi a disagio nelle vesti di regista. Tra le motivazioni addotte emerge la difficoltà di chi, abituato ad altri strumenti espressivi, si trova impacciato nel dover dirimere questioni tecniche o dirigere gli attori sprovvisto delle nozioni indispensabili e del lessico adeguato, con il rischio di riuscire a ottenere «solo il cinque, dieci per cento di quello che si aspetta».³⁴⁵ Così il film finito gli appare «solo una pallida traccia di quello che avev[a] in mente»,³⁴⁶ ossia «portare alla luce il materialismo dei soldi che agisce dietro una storia apparentemente sentimentale».³⁴⁷ Il rinvio a Fassbinder come dichiarato modello di riferimento, risulta plausibile, per ovvi motivi di cronologia, solo in relazione al romanzo del '72.³⁴⁸ Il soggetto de *La bella di Lodi* appare citato nelle catalogo del *Fondo manoscritti di autori contemporanei*³⁴⁹ per la prima volta tra il '58 e il '59 con il titolo *Sdraiato al sole*, sviluppo di una trama con la collaborazione di Bolognini, Tatiana Delby e Pasolini a partire da una suggestione, più che un intreccio vero e proprio, di Anna Banti, imbastita sul fascino di un attore girovago, seduttore di una ragazza della buona borghesia. Nel 1961 esce in forma di racconto in due puntate sul «Mondo». La pubblicazione in veste di romanzo risale al 1972 a inaugurare il periodo Einaudi di Arbasino, in un volume contrassegnato in copertina dall'icasticità pop delle labbra rosse di Pino Pascali. Sottoposto a un procedimento di riscrittura finalizzato principalmente ad aggiornarne i riferimenti culturali, pur mantenendo la struttura di fondo,³⁵⁰ approda nel 2002 ad

344 Il riferimento è al giornalista culturale Ruggero Guarini che valuta il film un piccolo capolavoro e si rammarica che sia rimasto l'unico di Arbasino. Vedi "Notizie sui testi" in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, volume secondo, Milano, Mondadori, 2009, p. 1679.

345 Alberto Arbasino, "Conversazione con Gabriele Pedullà", in Marco Belpoliti e Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 135.

346 *Ibidem*.

347 Alberto Arbasino, "Conversazione con Gabriele Pedullà", op. cit., p. 137.

348 La prima rappresentazione di un dramma scritto da Fassbinder, *Katzelmacher*, risale al 1968, a Monaco.

349 Giampiero Ferretti, Maria Antonietta Grignani, Maria Pia Musatti, *Fondo manoscritti di autori contemporanei. Catalogo*, Torino, Einaudi, 1982, p. 15-7.

350 Unico cambiamento strutturale è l'inserimento della sezione denominata *Intervallo* tra il capitolo IX e il capitolo X.

Adelphi, sulla scia di un *iter* ribaltato rispetto al consueto adattamento dalla letteratura al cinema che pare sfidare l'anatema lanciato da Calvino in una conferenza del '61, dove emerge la viva preoccupazione dello scrittore per il livello di concorrenza espresso dal cinema nei confronti dello specifico romanzesco, ovvero il raccontare storie:

Se il cinema restringe molto il campo del romanzo non è perché in qualche modo lo valga, ma perché dove passa il cinema non può più crescere un filo d'erba. Ancora tanti scrittori insistono nello scrivere romanzi in concorrenza con i film: e non raggiungono che risultati poetici minimi. Ambienti, personaggi, situazioni che il cinema ha fatto propri non possono più essere accostati dalla letteratura: come se fossero stati rosi all'interno dalle termiti, appena gli s'avvicina la mano non resta che polvere.³⁵¹

Del resto una sorta di atmosfera da anomalia diffusa è la cifra dell'intera operazione, a partire dai personaggi coinvolti nella vicenda di seduzione che vede come detentrica del potere una giovanissima ragazza assai benestante, Roberta, e come 'vittima' un meccanico spiantato, ma prestante, Franco. La costruzione della storia risulta nervosa, sempre in bilico tra adesione a ritmi narrativi tradizionali ed esemplificazione brechtiana. Seppur in assenza delle didascalie dei cartelli indicatori del teatro 'epico', il peso del denaro e della differenza di classe nell'evoluzione della trama è posto davanti agli occhi dello spettatore, e del lettore, fin dalla sequenza iniziale sulla spiaggia di Pietrasanta, nell'emblema dal nero portafoglio di Roberta (che sia da uomo non è un caso), rigonfio di banconote: nascosto velocemente nella borsa dalla ragazza, incuriosita dalla prestanta fisica del meccanico, ma pur sempre vigile sui *dané*, non sfugge allo sguardo desiderante di Franco. L'asimmetria come ostacolo interno alla relazione amorosa è un espediente narratologico classico sul quale si fondano altri romanzi significativi di quella stagione.³⁵² Un clima favorevole alle varianti sul tema dello squilibrio nel gioco seduttivo viene predisposto dalla traduzione del '59, nella "Medusa" mondadoriana, di *Lolita* di Nabokov, in cui, lo ricordiamo, è un quarantenne professore di letteratura francese a sedurre una dodicenne. Sempre nella 'fetta' del '63 il lettore può seguire sulle pagine di *Un amore* di Buzzati l'intreccio difficoltoso dentro il quale si avvolgono i fili della relazione del tutto sbilanciata, per età e posizionamento sociale, tra l'architetto cinquantenne Dorigo e la giovane prostituta Laide. Uno schema tanto usurato da costituire il fondamento di trame innumerevoli, soprattutto per quello che riguarda l'asimmetria di classe,

351 Italo Calvino, "Dialogo di due scrittori in crisi", in *Id.*, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2013, p. 84.

352 Andrea Inglese, "Stereotipo della seduzione e seduzione dello stereotipo in *La bella di Lodi* di Arbasino", *Cahiers d'études italiennes*, n. 5, 2006, p. 23-32.

ribaltato in relazione al sesso dei contendenti, trova nuova linfa nella versione elaborata da Morselli nel romanzo risalente al 1965, pubblicato postumo, *Incontro con il comunista*, in cui a districarsi nel conflitto erotico e sentimentale sono una giovane vedova borghese e un rude operaio. Di qualche anno posteriore alla prima edizione del romanzo di Arbasino è un altro adattamento della medesima combinazione introdotta da Morselli (o forse sarebbe meglio dire da Lawrence con *Lady Chatterley*, pubblicato in Gran Bretagna solo nel 1960, in Italia già dal '45), portata sullo schermo nel 1974 dalla regista Lina Wertmuller col titolo *Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare di agosto*, che ha fissato nelle memorie di una generazione, volente o nolente, due personaggi indelebili, contrapposti per ideologia e appartenenza di classe, grazie alla fortunata interpretazione di Mariangela Melato e Giancarlo Giannini.

La sequenza di titoli evidenzia l'originalità della scelta messa in campo nella *Bella di Lodi*, in particolare se si ragiona sulla precocità della versione cinematografica in bianco e nero, costruita su un conflitto amoroso e di classe tra due contendenti, nel quale la posizione di potere, come si è detto, è detenuta dalla giovane Roberta, ricca discendente di una dinastia lombarda di proprietari terrieri, disinibita, abituata a viaggiare, a proprio agio sulla macchina sportiva come nei locali notturni. Al pari di un uomo.

La percezione di un'incongruità nella sostanza dei personaggi rispetto alla loro vera natura sessuale, per cui dietro la maschera leggiadra della disinvoltura erotica di Roberta sarebbe lecito intravedere un protagonista maschile, è proposta, in occasione della nuova edizione Adelphi del romanzo, da Marco Belpoliti in un articolo del 2003, che la interpreta come traccia dell'adesione di Arbasino al *camp*, ovvero la già citata "sensibilità estetica dedita al culto dell'innaturale".

Alcune avvisaglie di una predilezione per le categorie dell'eccesso e dell'artificiosità, senza dubbio riconducibili al *camp*, influenzano visibilmente personaggi e trama di un film uscito nel 1962, diretto da Vittorio Caprioli, *Parigi o cara*. Un paratesto particolarmente allusivo ne indica la vicinanza al mondo del melodramma verdiano, rovesciato in parodia grazie all'interpretazione di Franca Valeri, prostituta *bon ton* con ambizioni di scalata sociale, catapultata in una Parigi mai così poco idilliaca, al seguito di un fratello omosessuale. Un altro rinvio del titolo coinvolge Arbasino, assiduo per frequentazioni con attrice e regista, e il suo *Parigi o cara*, pubblicato, come è stato detto, nel 1960 presso Feltrinelli. La 'fetta' del '63 vede un'inaspettata apparizione di Franca Valeri, inserita da Contini nel 'canone espressivistico' accanto alla 'koinè lombarda' di Arbasino, oltreché a Eduardo e al Totò meno 'sdato', «mimi più valorosi», la cui esclusione andrebbe a

indebolire la virata umoristica delle opere consacrate.³⁵³ Le risposte con le quali Arbasino si inserisce nella *querelle*³⁵⁴ suscitata da Belpoliti, divertite e sornione, non suffragano, ma neanche respingono l'ipotesi di una sua vena *camp*, quasi inevitabile date le premesse di esibita irriverenza dell'autore verso i modelli sessuali tradizionali e le sua perspicacia nel cogliere le tendenze estetiche più aggiornate, soprattutto se di affiliazione alla cultura *gay* internazionale. Come sempre, nel momento in cui Arbasino "digressivo per natura"³⁵⁵ viene 'scoperto' e la sua irrequietezza corre il rischio di essere 'bloccata' da una categorizzazione, la sua replica produce uno spostamento spiazzante. Così in questo caso, per non esporsi all'azzardo di un'etichetta, il *camp*, o pericolo avvertito come più incombente (per i suoi limiti), quella di scrittore omosessuale, l'autore invita ad una lettura sociologica del romanzo, la cui trama consisterebbe nel mostrare la prevalenza di una matrilinearità nella gestione delle «trasformazioni industriali dell'economia agraria ai margini dell'Autostrada».³⁵⁶

Il vero personaggio, di fatto, è il boom, onda modernizzatrice che irrompe sul paesaggio esteriore della pianura padana e, con impatto non secondario, su quello interiore delle gerarchie familiari e dei comportamenti sessuali, modellandoli entrambi con interventi profondi. Ne sono testimonianza vari emblemi tesi a rappresentare con forza evocativa quella transizione epocale.

Che il più carico di suggestioni sia l'automobile, lo testimonia una fotografia che riproduce una giovane ragazza alla guida di una macchina sportiva in sosta in un'area di servizio Agip,³⁵⁷ rintracciabile sulle pagine del «Mondo» che ospitano la prima versione del racconto arbasiniano.

Il dato interessante è che l'immagine non è compresa tra quelle scelte dalla redazione (se non da Pannunzio, o Flaiano in persona) come accompagnamento al testo arbasiniano, ma costituisce l'immagine pubblicitaria posta intenzionalmente a suggello del testo, e ne esemplifica il contenuto.

Se l'automobile si configura nella letteratura, ma il discorso è estendibile anche alle altre arti, a partire dalla sua apparizione, come «oggetto-emblema capace di collegare il primo Novecento

353 Gianfranco Contini, "Introduzione alla *Cognizione del dolore*" in Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1970, p. 270, 1ª edizione Torino, Einaudi, 1963. La segnalazione si trova in Raffaele Manica, "Se il romanziere non racconta storie" in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, volume primo, Milano, Mondadori, 2009, p. XLVII.

354 Marco Belpoliti, Alberto Arbasino, Fabio Cleto, "Una querelle del 2003", *Il Verri*, n. 44, ottobre 2010, p. 123-130. Vi sono compresi gli articoli comparsi su «Alias» del 18, 25 gennaio e del 1º febbraio 2003 che hanno ospitato la querelle.

355 Nico Orengo, "Buenos Ayres", in Marco Belpoliti e Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 17.

356 Marco Belpoliti, Alberto Arbasino, Fabio Cleto, "Una querelle del 2003", *Il Verri*, op. cit. p. 127.

357 La fotografia è riportata in Federico Della Corte, *Come ombre vivaci sullo sfondo. Studio su "La bella di Lodi" di Arbasino*, Padova, Libreria Universitaria, 2014, p. 22 e fa riferimento a «Il Mondo» del 14 febbraio 1961, p. 12.

fordista al postmodernismo dell'ultimo Novecento»³⁵⁸, nel caso della foto in questione la sua potenzialità emblematica si duplica fino a includere il riferimento all'emancipazione femminile, qui ulteriormente enfatizzata dai segnali dell'autonomia economica – il 'pieno' di benzina (che si presume) – e della disponibilità energetica come propellente ai consumi – l'insegna Agip.

Tra i testi che precedono quello arbasiniano nell'intuizione di questo connubio tra modernità e affrancamento femminile rappresentato dalla metonimia automobilistica, ha un posto di rilievo *Le donne guidano*, una breve cronistoria dei mutamenti introdotti dalla diffusione delle 'donne al volante', scritta da Anna Banti nel 1959 per *Il gatto selvatico*.³⁵⁹ E non si deve sottovalutare ai fini dell'elaborazione dello stereotipo in questione, la potenza iconica dei dipinti di Tamara de Lempicka, fra tutti l'*Autoritratto sulla Bugatti verde* del '32, precoce antecedente di un immaginario che arriva fino all'epilogo drammatico messo a punto alla fine del secolo con il film di Ridley Scott *Thelma e Louise*, nel quale l'automobile è il mezzo di una liberazione inattuabile, se non a costo della vita.

Nella *Bella di Lodi* l'intero gioco seduttivo tra i due contendenti assume i caratteri di una contesa che pone come posta in palio il dominio sulla Mg di Roberta, rispetto al quale il personaggio maschile si rivela in svantaggio fin dall'inizio:

Cosa credi? Che perché hai la MG di poter fare la spiritosa, e far tutto quello che ti salta in testa?³⁶⁰

Solo nel momento in cui 'l'oggetto magico' finisce in fondo a una scarpata, fracassandosi, la contesa ha termine. Il matrimonio sancisce apparentemente la stipulazione di un patto di non belligeranza, grazie al quale Franco, portando in dote la sua prestanta fisica (e competenza sessuale) guadagna la stabilità economica e un sostanzioso salto di classe.

Altro emblema costante è l'Autostrada del sole, vero e proprio sistema nervoso che si innerva lungo il territorio della penisola in concorrenza con la dorsale appenninica, se non quando vi si sovrappone per stabilirvi una tregua. La sua costruzione incede secondo *tranches* che, casualmente, progrediscono di pari passo con le versioni del romanzo: il tratto Milano-Piacenza iniziato nel '61, come il racconto sul «Mondo», nel '63, l'anno del film, viene esteso fino a Roma Nord, via via

358 Emanuele Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, University Press, 2012, p. 4.

359 La rivista fondata dal gruppo ENI nel 1955 sotto la guida di Enrico Mattei, insieme a «Comunità» di Olivetti e «Civiltà delle Macchine» di Finmeccanica testimonia il proposito dei gruppi imprenditoriali più influenti di associare autopromozione e impegno nella cultura, avvalendosi degli industriali più illuminati. Cfr.: *Viaggio in Italia. Un ritratto dl paese nei racconti del «Gatto Selvatico» (1955-1964)*, Milano, RCS, 2011.

360 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, volume secondo, Milano, Mondadori, 2009, p. 561.

costellato da sempre più numerose e attrezzate aree di sosta, contro-oasi artificiali, congestionate da luci, merci e rumori, che insieme al flusso continuo del traffico nelle corsie sono identificabili come uno dei primi ‘non-luoghi’ della postmodernità, spazi inediti che per le loro caratteristiche producono effetti di azzeramento dell’esperienza, di ridefinizione della memoria e del senso di identità connesso al sentimento di appartenenza.³⁶¹ Il filamento di nero asfalto e le sue propaggini (motel, ristoranti, stazioni di servizio) annunciate da luminosi segnali pop, percorso e ripercorso dai protagonisti in balia delle tensioni di assestamento della loro relazione, viene di fatto eletto a luogo di vacanza, il che consente di inserire il film nel filone del road movie, inaugurato l’anno precedente dal *Sorpasso*. Alla vitalità debordante e cialtronesca del protagonista maschile del film di Risi, si sostituisce qui il pragmatismo padano e femminile di Roberta, così come alla Lancia Aurelia dal clacson truccato guidata da Gassman subentra l’eleganza inglese della Mg condotta da Stefania Sandrelli.

Sia il film del ‘63, che qui ci interessa maggiormente per la sua collocazione nella ‘fetta’, sia il testo del ‘72, sono strutturati in brevi sequenze narrative che corrono veloci sul ritmo di un dialogare rapido e asciutto, secondo uno schema più da sceneggiatura che da romanzo, costruito in levare.

La stesura di un parlato efficacissimo e plausibile si va ad aggiungere al già consistente catalogo delle voci assemblato da Arbasino fin dalle *Piccole vacanze*. Qui si colloca la differenza vera tra romanzo e adattamento cinematografico, nel limite imposto al parlato dei personaggi nel film, mantenuto sempre al di qua di una convenzionalità resa accettabile per l’esame incombente della censura, che comunque lo contrassegna con il divieto di visione per i minori di quattordici anni.

I dialoghi del romanzo invece sono animati da un parlato lasciato libero e disinvolto, mantenuto con costanza lontano da qualsiasi dialettismo,³⁶² con punte di cruda naturalezza che sembrano anticipare il linguaggio franco ed esplicito di *Porci con le ali*, testo di culto di una generazione assurdo di lì a poco, nel 1976, a manifesto del clima libertario degli anni Settanta, proprio per la desacralizzazione dell’immaginario sentimentale ed erotico, operata grazie a un lessico che riesce a essere contemporaneamente sboccato e *naif*. Non è disponibile a una lettura che vada in questa direzione Calvino, molto severo nel giudicare “fasulla” l’impudenza usata strumentalmente dagli autori del «romanzo fabbricato sugli amori degli adolescenti»,³⁶³ un’operazione programmatica che a suo parere denuncia il persistere di una visuale profondamente retrograda.

361 Cfr.: Emanuele Zinato, *Automobili di carta*, op. cit.

362 Per un’analisi approfondita della lingua del romanzo cfr.: Federico Della Corte, *Come ombre vivaci sullo sfondo. Studio su “La bella di Lodi” di Arbasino*, Padova, Libreria universitaria, 2014.

363 Italo Calvino, “Le parolacce”, in *Id.*, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 2013, p. 369.

Il confronto con *Un amore* di Buzzati del '63, coevo al film di Missiroli e Arbasino, testo moderno e preciso nel cogliere le tensioni di un rapporto squilibrato socialmente e anagraficamente, e le loro trasposizioni in dialoghi serrati ed asciutti, mette in luce la spregiudicatezza della lingua arbasiniana, che con una certa spudorata, quasi infantile crudezza nomenclatoria, scivola veloce sui dettagli nelle sequenze erotiche. A differenza di quel che promette il paratesto nella nota di copertina posta sotto il titolo, «Come un borghese può impazzire d'amore per una ragazza squillo», il romanzo di Buzzati tradisce «un investimento ideologico dell'eros [con ambizioni] “spirituali»³⁶⁴ prevalentemente centrato sull'aspetto iniziatico dell'esperienza erotica, da intendersi come viatico sofferto verso un salutare percorso di autentica conoscenza interiore.

Al polo opposto di questa visione possiamo situare quella che Bianciardi esprime nella *Vita agra*, del '62, vale a dire più o meno all'altezza del romanzo di Buzzati e del film di Arbasino. Dichiarandosi critico verso un erotismo che nella ripetizione “pedissequa” di gesti meccanici e posture indotte esprime l'adesione alle richieste di un 'potere' sempre più pervasivo, egli investe la sessualità di una forza resistenziale all'egritudine della vita, il campo d'azione di una possibile libertà del singolo. Nessuno dei due autori citati raggiunge la disinvoltura di Arbasino nella resa verbale dell'intimità sessuale e nel racconto delle asimmetrie della seduzione, tuttavia è possibile scorgere alcune posture comuni che tendono ad avvicinare Bianciardi e l'autore della *Bella di Lodi*, già collocabili ben oltre la barriera del Neorealismo, dietro la quale Buzzati si arresta, almeno per quel che riguarda la tessitura di un intreccio bene organizzato e verosimile; tende invece ad avvicinarsi ai due colleghi scrittori per lo sperimentalismo che investe lo stile del romanzo in questione. Le recensioni coeve mettono in luce l'adesione di Buzzati al repertorio dell'eredità modernista: abolizione della punteggiatura, scrittura tesa e priva di orpelli, scelta del monologo interiore. Una segnalazione di Abbate individua nell'uso del «tipico parlato della gente media lombarda» dei protagonisti di *Un amore* e della *Bella di Lodi*, in versione cinematografica, la spiegazione delle loro tribolazioni comunicative, dovute a una certa sbrigatività di quell'idioma, che si rivela un ostacolo all'espansività e «tutto tende a ridurre ad astratto rituale di gesti, di scambi, di egoismi soddisfatti, di affari conclusi».³⁶⁵ Somiglianze sono rintracciabili anche se uno dei termini del confronto è il film, con la medesima nitidezza con cui sono rese evidenti sulla pagina.

364 Andrea Inglese, “Stereotipo della seduzione e seduzione dello stereotipo in *La bella di Lodi*, di Arbasino”, op. cit., p. 30.

365 M. Abbate, “*Un amore* di Buzzati” in «*La Gazzetta del Mezzogiorno*», 14 maggio 1963. Citato in: John Butcher, “Dino Buzzati Under Fire: The Italian Press and *Un amore*” in «*Studi buzzatiani. Rivista del centro Studi Buzzati*», 8, (2003), p. 37-68, p. 59-60.

I sensori di Arbasino puntati sull'osservazione delle dinamiche sociali e della loro trasposizione nei comportamenti dei singoli individui, colgono con più lucidità la congruenza fra eccedenza delle merci, sviluppo ipertrofico dei consumi e liberazione sessuale, un nesso a noi ora evidente, ma non del tutto visibile a chi si trovava allora inserito in un contesto in cui la disponibilità erotica è un'aspirazione non propagandata alla stregua dell'ultimo dentifricio lanciato sul mercato, ma promossa come legittima nel sottotesto della comunicazione pubblicitaria e di una società dello spettacolo agli albori. Entrambi gli scrittori condividono un affondo verso il tema dell'erotismo con una postura polemica, che denuncia la loro mancanza di sintonia con il clima generale.

Bianciardi, come è stato detto, elabora una sorta di 'progetto sessuale' al centro del quale pone il 'coito veridico', alla ricerca di un'autenticità che ricorda quella del 'vino purissimo' nel testo di Cases, investendo, illusoriamente, «l'eros di valori e idee alternative»³⁶⁶ al pensiero dominante.

Di «disinvestimento ideologico nei confronti dell'esperienza erotica» scrive Andrea Inglese³⁶⁷ riguardo alla scelta di Arbasino di trasformare i suoi personaggi in figuranti destinati a mettere in scena un prontuario dei luoghi comuni, colti sul nascere della società dei consumi nel film, già più consolidati nell'opinione pubblica nel romanzo del '72; tra i tanti anche quello della libertà sessuale. Così, come è prevedibile, date le premesse – il contesto familiare e la classe di provenienza – che il personaggio di Roberta guidi una Spider, vada ormai più spesso a Londra che a Milano per lo shopping³⁶⁸ e legga «Oggi», altrettanto prevedibili sono la sua disinvoltura sessuale e il calcolo, ad essa connesso, che implica di sedurre il meccanico prestante, ma spiantato, redimerlo economicamente e, indotta dall'avvedutezza pragmatica della nonna, figura portante dell'intera anomala famiglia, sposarlo.

La credibilità del catalogo dei luoghi comuni trova un elemento di accentuazione nel parlato attribuito ai personaggi, come si è detto, frutto di un'attenzione precisissima alle inflessioni dovute alla classe sociale dei parlanti, dei quali registra anche il percorso di reciproco avvicinamento sul piano linguistico. Ne è un esempio paradigmatico la penultima inquadratura del film, di cui la penultima pagina del romanzo è la trasposizione fedele. La risolutiva telefonata della nonna, decisa a sistemare le cose con il matrimonio, attraverso la resa di una lingua in bilico tra gergo popolare e parlato medio come efficace traduzione della tensione tra pragmatismo contadino e ambizioni di

366 Andrea Inglese, "Stereotipo della seduzione e seduzione dello stereotipo in *La bella di Lodi*, di Arbasino", op. cit., p. 30.

367 Ivi, p. 27.

368 «Milanin Milanon, comunque, la guardano sempre oramai come una specie di pied-à-terre o di supermarket, considerandola un po' dall'alto, quando si va giù a far shopping; ma poi basta; proprio nient'altro; abitarci tutto l'inverno? Non val più la pena» in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 535.

urbanità, dà vita a un personaggio secondario, e tuttavia emblematico della transizione sociale indotta dal boom, anche attraverso ibridazioni tra classi, lingue, dialetti, consumi e costumi sessuali. Un capolavoro che non perde efficacia nel passaggio dalla pellicola alla pagina, pur senza la decisiva interpretazione dell'attrice lombarda Elena Borgo.

L'inquadratura con la quale il film si congeda dagli spettatori fissa, in una sorta di cartolina 'antifrastica' rispetto al fondale del viaggio di nozze (ovviamente Venezia), la nuova dimensione coniugale dei 'contendenti': ripresi sulla terrazza di un albergo, non confluiti in un abbraccio avvolgente, ma posti ai diversi lati di un tavolo, gli sguardi persi in direzioni opposte. Già logorato da una abitudinarietà che gli è (secondo l'autore e la vulgata comune) inevitabilmente connessa, il matrimonio borghese svela la brutale natura anti-idillica di patto di interessi a prevalenza economica (ma non solo) che lo sguardo freddamente analitico di Arbasino gli attribuisce. La presunta 'scabrosità' della scena, per la cruda verità che dischiude, risulta più scandalosa di qualsiasi sequenza erotica. Il disinvestimento ideologico dell'autore sigilla film e romanzo. A tornare sul tema, con voluta insistenza provocatoria sarà il film di Bertolucci del '72 *Ultimo tango a Parigi*, riguardo al quale non sembra fuori luogo un rinvio al 'progetto erotico' di Bianciardi.

3.4 In campo con i *Fratelli*

Premesso che un'analisi più circostanziata di *Fratelli d'Italia* è affidata al capitolo successivo, si ritiene comunque una sosta conveniente soffermarsi su alcuni dati che caratterizzano il clima di attesa precedente alla pubblicazione in questa perlustrazione della 'fetta' arbasiniana del '63.

L'uscita, in maggio, presso Feltrinelli della prima edizione nella collana "I Narratori" si configura come un evento di notevole rilievo per il consolidamento della carriera dell'autore e, di conseguenza, della sua postazione nel campo letterario nazionale. Le dichiarazioni raccolte nella "Cronologia" del "Meridiano" Mondadori relative, alla ridda di congetture che precede la pubblicazione, anticipata da pettegolezzi e indiscrezioni, convergono su di un'unica certezza, il tema del romanzo, che delineandosi in modo sempre più netto come un ricognizione interna allo stesso campo, suscita attese nervose per il rischio sempre all'orizzonte di una pubblica e impietosa rappresentazione, abbozzata da una distanza molto esigua. L'autore non è nuovo a polemiche destinate a sconfinare nelle vie legali. Nel '52 la pubblicazione del racconto *Una persona che non dimenticherò mai* sulla rivista goliardica universitaria «Coprifuoco» lo aveva portato in tribunale

insieme ad altri otto studenti della redazione, per il trattamento parodico e irriverente al quale erano stati sottoposti alcuni notabili concittadini.³⁶⁹

I primi interventi di una certa risonanza a sfavore di *Fratelli d'Italia* risalgono al 1962, anteriori di diversi mesi all'uscita in libreria. Esordisce Moravia con un articolo del novembre 1962 sul «Corriere», *Il macabro in salotto*, costruito come un racconto volto a tratteggiare un ritratto plumbeo e funereo di Arbasino. L'intenzione è quella di smascherare gli indizi di una deriva malinconico-depressiva nascosta dietro l'apparente frivolezza dell'autore, avvertito come un avversario dalla cui penna appuntita difendersi ancor prima che i colpi vengano sferrati. Il punto debole di Arbasino è individuato nel suo perfezionismo estetico – un elemento, lo si vuole ricordare, della “funzione” Petronio – che, sottoposto a un processo di scoronamento, si trova rovesciato nella descrizione di un pesante apparato stile Luigi Filippo. La descrizione di questo arredo di dubbio gusto rappresenta la punta di massima aggressività della stoccata di Moravia che condanna il fantomatico scrittore Zani, un cripto-Arbasino, a vivere in un appartamento allestito all'insegna del trionfo di un dannunzianesimo d'accatto:

Questa stanza è stata arredata da qualcuno che non sa esprimersi liberamente, che confonde espressione con imitazione, creazione con meccanismo, verità con copia. [...] Che cos'è il contrario dell'espressione? La maschera. Ebbene questo studio è una maschera, diciamo una maschera mortuaria. Lo scopo non è di esprimersi bensì di nascondersi.³⁷⁰

Il giudizio di Moravia, seppur cogliendo un elemento profondo della scrittura arbasiniana con la solennità di una sentenza, tradisce nella tempestività dell'attacco l'intenzione vendicativa che lo anima. Del febbraio del '63, sempre a libro non pubblicato, Andrea Barbato registra sull'«Espresso» la preoccupazione collettiva verso i presunti ritratti impietosi contenuti nel romanzo:

Negli ultimi mesi dell'estate, la parola d'ordine in certi ambienti mondani e letterari era: “Ci siamo dentro tutti”.³⁷¹

È lo stesso Arbasino a spiegare l'origine di queste voci:

Ebbi l'innocenza di dare qualche esempio del manoscritto a conoscenti creduti fidati, perché riscontrassero se involontariamente qualche dettaglio potesse riferirsi a

369 Alberto Arbasino, Raffaele Manica, “Cronologia” in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. CVIII.

370 Antonio Armano, *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Torino, Aragno, 2013, p. 113.

371 Andrea Barbato, “Ci siamo dentro tutti”, *L'espresso*, 3 febbraio 1963 cit. in Alberto Arbasino, Raffaele Manica, “Cronologia” in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. CXXXIII.

persone riconoscibili. Non so con quale espediente, una copia o due vennero carpite, copiate, e lette ad alta voce in trattorie o pizzerie, fra velenosi commenti e strilli “allo scandalo”!³⁷²

A deviare le aspettative in direzione del gossip provvede un articolo sul «Meridiano d'Italia» del gennaio '63 che attribuisce a Natta, consulente di Feltrinelli in quanto responsabile della sezione centrale culturale del Pci, la censura del romanzo per la denuncia che contiene delle depravazioni morali e sessuali di esponenti della cultura legati al partito, fra i quali si citano Pasolini, Visconti, Sereni e Guttuso.³⁷³

La fase più acuta della polemica coinvolge Bassani, messo sull'avviso proprio dalla diffusione incontrollata di alcune copie del manoscritto che testimoniano scarso rispetto per le zone di giurisdizione dei generi letterari – essendo il testo leggibile, a seconda delle inclinazioni del lettore, come romanzo, saggio, *pamphlet* o repertorio giornalistico – preziosismi fini a se stessi, frammentarietà dell'impianto, in sostanza la mancata aderenza a un canone di cui avverte (e teme) l'imminente sovversione:

Giorgio Bassani se ne preoccupò immediatamente, sia per l'ostilità pre-63 dell'intero Establishment cui apparteneva, e sia per la sua concezione tradizionale del romanzo “alla E.M. Forster” che andava pubblicando. (Però a Roma e a Londra “Morgan” chiamava soprattutto me, da quando mi scrisse curioso dopo aver letto *Giorgio contro Luciano* pubblicato sul «London Magazine» da John Lehmann).³⁷⁴

Non migliora certo la disposizione critica dello scrittore ferrarese l'appunto che Arbasino gli invia allegato al manoscritto sottoposto alla sua attenzione in quanto direttore della collana “Biblioteca di Letteratura” in Feltrinelli, da pubblicarsi come nota di presentazione. Vi è specificato che gli argomenti trattati nel romanzo «non [sono] liricamente filtrati attraverso l'evocazione della memoria e accomodati secondo i pregiudizi d'una convenzione alla moda, ma raccontati a botta calda».³⁷⁵

Con un telegramma Bassani chiede di modificare i termini di quella presentazione, interpretata come uno sfrontato attacco del fronte neoavanguardistico, rivolto in modo irrispettoso a sé in quanto autore dei *Finzi Contini*, ovvero l'antonomasia personificata del romanzo tradizionale.

372 Alberto Arbasino, Raffaele Manica, “Cronologia” in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. CXXXII.

373 “Un libro pericoloso” in *Meridiano d'Italia*, 17 gennaio 1963, ora in Roberta Cesana, “*Libri necessari*”. *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Unicopli, 2010, p. 347.

374 *Ivi*, p. CXXXIII.

375 Antonio Armano, *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Torino, Aragno, 2013, p. 114.

In alcune pagine dell' *Anonimo* del '66 Arbasino chiarisce i termini del suo giudizio su Bassani:

Mi va bene anche Bassani, del resto [l'autore citato in precedenza è Soldati], proprio per la sua attenzione a questo medesimo genere forsteriano del romanzo corto o racconto lungo, il più plausibile da capire oggi.³⁷⁶

In un successivo confronto tra i due *vis à vis* il direttore della prestigiosa collana che aveva già ospitato nel '59 *L'Anonimo lombardo*, esprime in modo più circostanziato le sue riserve. Esse riguardano, in ordine crescente di gravità, il sovrapporsi indifferenziato di saggistica e narrativa, il connubio di registro tragico e comico e il rovesciamento della gerarchia esistente tra rilevanza degli avvenimenti narrati e spazio loro concesso all'interno della narrazione. La massima disapprovazione è riservata all'opacità del messaggio morale affidato dall'autore a personaggi di scarso rilievo e di integrità discutibile.³⁷⁷ Nonostante i trent'anni di scarto cronologico (che non fanno altro che rafforzare la tesi dell'urgenza di una 'gita a Chiasso'), Bassani si avvicina con il suo dissenso alla sostanza delle critiche rivolte nel 1932 da Jung all' *Ulysses*, giudicato un libro «“vermicolare” senza capo né coda» che affligge con «scortesia irritante» le legittime attese dei lettori.³⁷⁸

Dal rendiconto in rosso bassaniano emerge la chiara volontà di respingere i presupposti delle profonde innovazioni introdotte da Arbasino in sintonia con il processo di rinnovamento che aveva investito i diversi ambiti artistici a partire dalla metà degli anni Cinquanta, fino a mettere in discussione la vera fisionomia del testo per mancanza degli elementi tradizionalmente costitutivi della forma romanzesca, una struttura, una trama e dei personaggi: «Non è un romanzo, è un collage di pezzi di giornali»³⁷⁹, è la sentenza definitiva, che in effetti, come riconosce lo stesso autore, coglie nel giusto individuando, pur criticamente, «nella destrutturazione terminale 'in frammenti' [...] che ricollegano il Finale al Principio»³⁸⁰ lo schema strutturale di fondo. Quello che Bassani intuisce e ricusa è l'indole postmoderna del testo, la sua adesione, espressa con vigore pionieristico da Arbasino, a un insieme di sollecitazioni aperte verso nuove forme, nuovi linguaggi, veicoli di energie sprigionate da inedite riflessioni. Lo scontro imperversa sulla carta stampata con toni sempre più congestionati che inducono l'editore Feltrinelli, allarmato dal clamore suscitato dalle polemiche, a consegnare il testo ad avvocati di fiducia per ottenere rassicurazioni sulla sua

376 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 465.

377 *Ivi*, p. 115.

378 La citazione da C.G. Jung, "L' *Ulisse*: un monologo" è in Giancarlo Leucadi, *La terra incognita della romanzeria. Saggio su Alberto Arbasino*, Bologna, Printer, 1994, p.21.

379 Alberto Arbasino, Raffaele Manica, "Cronologia", in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. CXXXIII.

380 *Ibidem*.

conformità ai criteri del decoro, stabiliti da una censura in quegli anni molto vigile. Una revisione di alcuni dettagli ritenuti a rischio di condanna per diffamazione viene curata da Arbasino. Tuttavia, nel clima complessivo, non è questa la congiuntura più densa di conseguenze. Bassani viene in un primo tempo incolpato di aver addotto motivazioni troppo personali (i giudizi contro gli amici Montale, Moravia, Morante) per il rifiuto di inserire *Fratelli d'Italia* nella collana da lui diretta, e in seguito, tacciato d'infamia per l'accusa di spionaggio industriale che legittima la forzatura dei suoi cassetti nelle sede romana di Feltrinelli. Pur con una vittoria legale, lo scrittore vede interrotta la sua collaborazione con l'editore, vittima sacrificale di quello che Enzo Siciliano definisce «il giorno più brutto per la letteratura italiana, nata dalle ceneri della guerra».³⁸¹ Anni dopo così valuta la vicenda Carlo Feltrinelli, con l'intento di ridimensionare la sentenziosità apocalittica di Siciliano:

niente inizio degli anni di piombo in letteratura, niente notte di San Bartolomeo. C'è solo la giustificata pretesa che il proprio personale, i propri uffici, i propri archivi, la propria carta da lettere e gli stipendi non servano a dirottare i propri autori – Luigi Meneghello per esempio – verso altri editori. Bassani non ammetterà mai questo punto, se la prenderà solo con il “cosiddetto” Gruppo 63.³⁸²

Arbasino in *Un paese senza*, supportato dalla distanza cronologica di quasi un ventennio liquida così il tutto:

Giorgio Bassani (che dirigeva la collezione narrativa) era contrario perché il romanzo gli pareva un coacervo disordinato e scandaloso di saggistica e fiction, e temeva inoltre letture basate solo sulla polemica e sul pettegolezzo. Giangiacomo osservò soltanto: l'eventuale biasimo se lo prende il direttore di collana quando scopre e avalla sciocchezze. Ma se la sciocchezza appartiene a un autore già noto, tutto il biasimo ricade su di lui.³⁸³

L'estromissione di Bassani da Feltrinelli assume una sfumatura drammatica, che certo Siciliano enfatizza, ma nel complesso non discordante dalla percezione con cui venne recepita nel campo. L'oltraggio dell'incursione nell'ufficio frequentato da Testori, Meneghello, Sermonetti etc., l'accusa infamante e la successiva destituzione di colui che aveva riscattato le sorti del *Gattopardo* dopo i rifiuti di Mondadori e Einaudi, accentuano la gravità della vicenda. Per considerarla nella giusta prospettiva va aggiunto che il dissidio che in essa si va consumando, anche geografico, letto con

381 Enzo Siciliano, *Romanzo e destini*, Roma-Napoli, Theoria, 1992, p. 10.

382 Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, Milano Feltrinelli, 1999, p. 248-249.

383 *Ivi*, p. 250.

Bourdieu, riflette la necessità dei ‘nuovi entranti’ nel campo letterario, identificabili nei Balestrini, Filippini e Riva della redazione milanese di Feltrinelli, di sovvertire i modelli legittimati dalla tradizione che si era andata formando nel dopoguerra, primo fra tutti per la sua ampia diffusione ‘il romanzo medio’, ben rappresentato dal trittico di best-seller *Gattopardo*, *Ragazza di Bube*, *Il Giardino dei Finzi Contini*. Il *casus belli* costituito dal testo di Arbasino diventa così «un segno intenzionale orientato e regolato da qualcos’altro, di cui esso è anche un sintomo»,³⁸⁴ dove per ‘altro’ possiamo intendere il passaggio di consegne generazionale segnalato dal fermento innovativo della neoavanguardia, causa di scompiglio anche negli equilibri editoriali consolidati, o viceversa, seguendo i suggerimenti di Siciliano, possiamo vedervi la dispersione irrimediabile di un patrimonio,³⁸⁵ quello del ‘romanzo medio’ appunto, nel momento in cui per la somma di diversi fattori propizi – maggiore accesso ai consumi, più diffusa scolarizzazione, uniformità linguistica propagata dalla vulgata televisiva – il bacino dei lettori si sta considerevolmente espandendo.

Una percentuale di fatalismo si annette alla repentina rottura fra Bassani e Feltrinelli se la si considera in relazione al medesimo destino subito dallo scrittore ferrarese pochi anni prima, nel 1960, incappato anche allora nella ‘maledizione’ di Arbasino. Da quella data, infatti, dopo una collaborazione che si era espressa sotto multiformi aspetti fin dal 1953,³⁸⁶ (recensore, agente, autore di racconti, poeta, consulente, oggetto a sua volta di recensioni) il suo nome non compare per alcuni anni tra quelli dei redattori della serie letteraria di «Paragone», la storica rivista fondata da Longhi. Le motivazioni del momentaneo ‘licenziamento’ sono in un primo tempo addotte a «difficoltà d’ordine crescente» manifestate da parte dei «redattori fuori sede». ³⁸⁷ Se ne possono rintracciare segnali in filigrana nella corrispondenza privata in cui Anna Banti, che dirige la sezione letteraria, riferisce di insanabili contrasti tra la redazione fiorentina e quella romana, alla quale appunto Bassani afferisce. Più esplicita è la scelta di una collocazione di campo nell’editoriale scritto nel 1962, in occasione del passaggio della serie da Sansoni a Rizzoli, una vera e propria dichiarazione programmatica nella quale emerge la volontà di mantenere una postazione autonoma tra i due fronti della neoavanguardia (Novissimi e annessi) e della ‘retroguardia’ (Bigongiari etc.):

384 Pierre Bourdieu, *Le regole dell’arte*, op. cit., p. 52.

385 Enzo Siciliano, *Romanzo e destini*, op. cit., p. 12.

386 Il primo scritto di Bassani per «Paragone» è la recensione apparsa nella sezione Arte di un quadro del pittore Mario Cavaglieri dalla collezione di Longhi. Cfr.: “Un inedito di Mario Cavaglieri”, *Paragone-Arte*, a. IV, n. 39, marzo 1953, p. 51-53.

387 Roberto Longhi, “Editoriale”, *Paragone*, a. XI, aprile 1960, 124, p. 3, citato in Paola Italia. “All’insegna di un “vero maestro”. Bassani e «Paragone» in Massimiliano Tortora (ed.), *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, Atti del convegno, Roma Fondazione Camillo Caetani 28-29 ottobre 2010, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 2012, p. 154.

Si è chiuso il tempo dell'avanguardia, con tutto ciò che le avanguardie poterono rappresentare durante il ventennio fascista, cioè un simulacro di resistenza passiva. Come è finito l'avanguardismo letterario anche in ogni suo tardo travestitismo ed in ciascun indugio dei suoi flosci tentativi di sopravvivere, così è inattuabile e irresponsabile pretesa quella di limitare un programma letterario qualsiasi entro i valori della pura letteratura.³⁸⁸

Di fatto la collaborazione di Bassani si interrompe fino al 1964, mentre, contemporaneamente si infittisce la corrispondenza tra Anna Banti e Arbasino, iniziata nel '55 con la pubblicazione proprio sulle pagine di «Paragone» del suo primo racconto, *Distesa estate*.

In *Ricordo di Anna Banti* lo scrittore ripercorre il suo incontro tra il venticinquenne di allora, di sede ancora a Milano, e la coppia Longhi-Banti, con il tramite di Pietrino Bianchi, critico cinematografico e redattore di varie testate, definito «appassionato boss culturale» della capitale lombarda, consulente prezioso per un apprendista che volesse percorrere le traiettorie artistiche più significative degli anni Cinquanta, tra Montale e Buzzati, Rogers e Baj, Bompiani e Scheiwiller, con le varie propaggini al Festival di Venezia, a via Veneto e in estate in Versilia.

Al Caffé Roma di Forte dei Marmi si infittiscono le frequentazioni che, secondo un *iter* consolidato, daranno vita prima ad alcuni articoli sulle pagine di «Paragone», in seguito alla pubblicazione di volumi e all'ingresso, come si è visto, nella redazione vera e propria, accanto a Testori e Pasolini, gli altri due “nipotini dell'ingegnere” «di formazione extravagante e interessi eterodossi rispetto alla Belletristica»³⁸⁹ che Arbasino si affianca nell'articolo del '60 sul «Verri» definendo i termini di una genealogia letteraria «da zio a nipote»³⁹⁰ divenuta proverbiale.

Il dialogo tra Arbasino e Anna Banti, redattore capo della sezione letteraria, è mantenuto su modulazioni di formale cordialità, inframmezzato dai «piccoli sermoni» della scrittrice «meno propensa di Longhi al sense of humour [...] assai esigente e rigorosa circa l'altezza e la serietà del “tono”»,³⁹¹ costantemente concentrata sulla necessità di temperare una durevole tendenza al *divertissement* smodato che nello scrittore sembra assumere i tratti, se non di una patologia, di una fissazione ai limiti della nevrosi:

388 *Ibidem*.

389 Alberto Arbasino, “I nipotini dell'ingegnere e il gatto di casa De Feo”, in «Il Verri», n. 1, 1960, p. ? poi in *Id.*, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 193-195.

390 *Ibidem*.

391 Alberto Arbasino, “Ricordo di Anna Banti” in Anna Banti, *Lettere ad Alberto Arbasino*, a cura di Piero Gelli, Milano, Archinto, 2006, p. 63.

[...] io ritengo che la crisi febbrile procuratale da un'eccezionale facoltà di assimilazione culturale debba in lei cedere a una autentica vocazione narrativa: che, non liberata a tempo, rischierebbe di essere fatalmente compromessa. Paragone ha presentato volentieri il giovane Arbasino: ora aspetta di presentare l'Arbasino vero che, se c'è, non sarà l'autore di «Ragazzo perduto» e magari non sarà «divertente», ma «importante».³⁹²

E ancora Banti:

Il suo articolo è, al solito, molto brillante, ma mi sembra non distaccarsi molto dal genere che Lei usa pubblicare sul Mondo e altri periodici. Non le nascondo che preferiremmo stampare cose Sue più impegnate: dato che abbiamo avuto il piacere di farla conoscere per primi.³⁹³

Per una 'diagnosi' dell'obbligo all'arguzia individuata qui dalla Banti come inclinazione «febbrile», cifra stilistica, ma anche *modus vivendi*, che come uno stigma accompagna fedelmente lo scrittore lungo il corso della sua intera produzione, seguiamo le valutazioni poste nell'introduzione ai "Meridiani" da Raffaele Manica. Il curatore della definitiva consacrazione di Arbasino nel canone è, si suppone, il critico che meglio di chiunque altro, disponendo di una visione esaustiva della sconfinata produttività dello scrittore e della vicinanza che la stesura del Meridiano ha implicato, può azzardare ipotesi interpretative attendibili. Egli ricorda il nesso spesso riscontrabile tra «temperamenti morali votati a un esito "leggero"», quando non euforicamente sovraeccitati nella scrittura e una predisposizione alla malinconia ben celata dietro le convenzioni sociali. In temperamenti di tal fatta, l'assunzione di un tono ironico costituendosi come il segnale più visibile nella sua ricezione più ampia grazie agli articoli pubblicati sui quotidiani di maggiore diffusione, è una scelta strategica, volta a deviare "l'energia negativa" sprigionatasi dall'insana euforia generata «da una superficie che parla e straparla».³⁹⁴ In una delle rare monografie dedicate ad Arbasino, una interessante lettura bilanciata tra psicanalisi e stilistica, Gianfranco Leucadi si sofferma sulle origini della malinconia dello scrittore satirico come «riflesso e conseguenza di una forma di "lutto"» dovuta alla cupa sfumatura mortuaria dell'educazione controriformistica ricevuta, di cui *La condizione del dolore* costituirebbe la rivincita e la vendetta, esaltata dalla sua natura di calcio

392 Lettera del 20 giugno in Anna Banti, *Lettere ad Alberto Arbasino*, a cura di Piero Gelli, Milano, Archinto, 2006, p. 26.

393 Lettera dell'8 giugno 1959 in Anna Banti, *Lettere ad Alberto Arbasino*, op. cit., p. 35.

394 Raffaele Manica, "Se il romanziere non racconta storie", in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. XLVIII.

gaddiano. Sono suggestioni interessanti proposte da Leucadi anche quelle in relazione all'uso reiterato di enumerazioni, elenchi ripetizioni, le figure stilistico-retoriche che più caratterizzano lo stile arbasiniano.³⁹⁵ Sembra invece appropriato, per concludere questa percorso interpretativo ispirato dalle note della Banti, rinviare alla trattazione freudiana sul motto di spirito, là dove si sottolinea che «il lavoro arguto non è alla portata di tutti», essendo riservato a coloro che vengono distinti dagli altri in quanto dotati di spirito. Un requisito che nel caso di Arbasino assume la fisionomia di una coazione. Procedendo nell'analisi dei motti Freud arriva a registrare «l'impressione che spesso le condizioni soggettive del lavoro arguto non siano molto dissimili da quelle della malattia nevrotica».³⁹⁶ Nell'introduzione al saggio di Freud una conclusione di Francesco Orlando ci riconduce alla maschera assegnata da Moravia allo pseudo-Arbasino del racconto sopra-citato:

La comicità scaturisce da un istantaneo processo di confronto e dissociazione, quindi di non identificazione, rispetto all'altra persona; e il piacere arguto invece da un attimo di complicità capziosa per via dell'inconscio, da un'identificazione quindi, nell'altra persona; e allora questa sovrapposizione simultanea di comicità e arguzia comporta un NON SONO IO che copre un SONO IO.³⁹⁷

Ben consapevoli che per insistere in supposizioni interpretative che vanno a scandagliare zone 'ultra-sensibili' di un autore, quali l'inconscio, è necessario essere dotati di una strumentazione adeguata, non sembra tuttavia fuori luogo segnalare i rinvii a Freud e ai suoi esegeti nel caso dell'arguzia arbasiniana, perché essa è un elemento costantemente messo in rilievo dalla critica, a partire proprio dai primi recensori, tra i quali ad Anna Banti spetta sicuramente la primogenitura. Tornando alla corrispondenza, alla fine del 1961 risale l'invito a collaborare più continuativamente alla nuova redazione letteraria, in vista del passaggio della rivista a un editore «di più larghi e più moderni mezzi». Di lì a poco le vicende cruciali del '63 sono così liquidate in una sorta di consuntivo distaccato:

Se non mi son fatta viva è perché gli insopportabili cancan corsi quest'anno nella società – diciamo così – «letteraria» di Roma e dintorni, appartengono a un genere

395 Cfr.: Giancarlo Leucadi, *La terra incognita della romanzeria. Saggio su Alberto Arbasino*, Bologna, Printer, 1994.

396 Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 165.

397 Francesco Orlando, "Saggio introduttivo" in Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, op. cit., p. 29.

che preferisco credere seppellito in cantina e «en profund silence» come diceva Michaux.³⁹⁸

Il '64 esordisce con una lettera di gennaio in forma di commiato, che si intuisce come la risposta a una precedente missiva in cui Arbasino aveva espresso a sua volta la decisione di congedarsi dalla redazione di «Paragone». La documentazione relativa alla corrispondenza riporta solo una manciata di lettere fino al 1970, l'anno della morte di Longhi.

Il fatto che entrambi gli scrittori in causa, Arbasino e Bassani, si contendano l'attenzione della coppia illustre e influente, può forse essere la causa all'origine di una incompatibilità così densa di conseguenze nel campo letterario.³⁹⁹ Nonostante la sprezzatura arbasiniana tenda a sminuire l'aspetto tattico delle frequentazioni di quegli anni, preferendo confezionare lo scenario idilliaco di un armonioso scambio tra pari,⁴⁰⁰ coltivato grazie al gusto della conversazione, è fuori di dubbio che la posizione nel campo per un 'nuovo entrante' fosse determinata inizialmente dall'ingresso nella redazione di una rivista culturale, e nella conseguente affiliazione alla consorterìa ad essa connessa. La traiettoria percorsa dal giovane Arbasino compie un avanzamento decisivo in virtù dell'assiduità con gli intellettuali gravitanti intorno al fulcro Longhi-Banti, leggibile come «lo spazio specifico in cui il creatore è inserito» e in cui va gradualmente costituendosi come tale. Lo spazio in sostanza dove prende forma il suo stesso 'progetto creatore', grazie all'apporto delle «disposizioni a un tempo generiche e specifiche, comuni e personali, che egli ha importato in quella posizione».⁴⁰¹ Fasi che l'epistolario in questione registra con dilettevole e impeccabile precisione.

3.5 Da Palermo, la conquista

Un'atmosfera così satura di tensioni tradisce la natura conflittuale del momento. Se non il segnale di una vera e propria lotta per il potere, quello che troverà il momento di massima visibilità nel primo convegno del Gruppo 63 a Palermo, è un graduale percorso di avvicinamento nel campo.

Ricorda ancora Arbasino:

398 Lettera del 18 dicembre 1963 Anna Banti, *Lettere ad Alberto Arbasino*, op. cit, p. 53.

399 Cfr.: Paola Italia. "All'insegna di un "vero maestro". Bassani e «Paragone» in Massimiliano Tortora (a cura di), *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, Roma, Storia e Letteratura, 2012.

400 «Si aveva l'impressione che nascessero fior di numeri di *Paragone*, a quei tavolinetti frugali e in abiti modesti [...] c'era soprattutto il piacere della conversazione, con quegli illustri cattedratici, senza ombre di raccomandazioni e concorsi, dal momento che io mi occupavo di tutt'altro.» in Alberto Arbasino, "Ricordo di Anna Banti" in Anna Banti, *Lettere ad Alberto Arbasino*, op. cit, p. 62.

401 Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 262.

Si era infatti alla vigilia del Gruppo 63, già con allarmi del cosiddetto *Establishment* (o “egemonia”) che controllava editori e giornali e riviste e RAI, basandosi sui tradizionali bisogni economici dei letterati giovani, ai quali era sempre bastato “chiudere i rubinetti” o “far mancare il pane”, da decenni, per renderli ossequienti e “organici ai Regimi, ai Sistemi, ai Poteri. Ma col boom economico, senza precedenti in Italia, gli scrittori più nuovi, benché fra loro diversissimi – Manganelli, Sanguineti, Eco, Giuliani, Guglielmi, Malerba, e parecchi altri – si erano trovati d’accordo nell’approfittare della congiuntura propizia per produrre una letteratura piuttosto sperimentale, e non i bestseller commerciali tipici degli autori istituzionali con influenze e appigli trasversali nei vari settori e gangli condivisi, in mancanza di qualche vera opposizione.⁴⁰²

Del Gruppo 63, dei suoi connotati postmoderni e del suo lascito si è già trattato nel capitolo introduttivo. Qui si vuole immobilizzare un oggetto di studio così carico, di per sé, di una portata provocatoria di lunga durata, considerata la sua influenza differita lungo tutto il Novecento, e sottoporlo a sua volta al sezionamento, per poi concentrare l’attenzione sulla prima ‘fetta’, quella appunto relativa al ‘63, coerentemente con l’impostazione complessiva. L’anno del debutto, è quello che vede maggior forza propulsiva accumulata nelle dichiarazioni d’intenti, per la necessità di decontaminare il terreno della letteratura dai residui stilistici, linguistici e contenutistici fino ad allora accreditati, e poi di rioccuparlo attraverso il dispiegamento di un mantello argomentativo serrato e incalzante.

Come sostiene Arbasino e come già è stato detto, quella che si verifica nel ‘63 a Palermo ai primi di ottobre è la prima uscita ufficiale di una ‘confederazione generazionale’ già da tempo attiva attraverso una vivace rete di relazioni e scambi tra i diversi ambiti artistici, ora disposta a uscire dallo stato di latenza per un riconoscimento pubblico attraverso quella che si potrebbe definire una serie di provocazioni situazioniste. L’occasione è offerta dalla Settimana internazionale di Nuova Musica, che, organizzata da Francesco Agnello e Antonino Titone, riunisce a Palermo i più attivi compositori dell’avanguardia musicale: Ligeti, Evangelisti, Clementi, Donatoni, Nono, Stockhausen, Berio, Bussotti, Kagel, protagonisti tutti di un importante movimento di innovazione che investe metodi compositivi, strumenti utilizzati e ricezione, con prassi sperimentali a questa altezza già consolidate, più precoci rispetto ai cambiamenti in corso in ambito letterario.

Il programma delle esibizioni musicali viene inframmezzato dagli interventi dei rappresentanti del Gruppo 63, alternati a letture a porte chiuse dei lavori in corso, sottoposti, come si è detto, alla

402 Alberto Arbasino, Raffaele Manica, “Cronologia” in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. CXXXII.

pratica dell'esame reciproco. Grazie al prezioso resoconto intriso di lieve ironia stilato da Carla Vasio, già citato, abbiamo la cronaca di questa prima convocazione pubblica, nella quale Arbasino sembra ripetere la parte, altre volte interpretata, del 'disturbatore stizzoso e suscettibile', mostrandosi fin dagli esordi intenzionato a delimitare il territorio. Senza esitazioni:

È Arbasino, come sempre insofferente, che manda all'aria la cerimonia inaugurale e l'incontro con la stampa, esibendosi in uno dei suoi migliori attacchi isterici, apparentemente immotivato. Ed è Inge Feltrinelli, abbronzatissima e diplomatica come sempre, che controlla la situazione cercando di calmare gli animi. Ma l'inaugurazione va a monte e la seduta si scioglie.⁴⁰³

Il riferimento a Inge Feltrinelli consente di ricordare che all'editore Feltrinelli si deve un sostegno fondamentale all'attività del Gruppo, non solo attraverso la pubblicazione del «Verri», a partire dal 1962, da considerarsi in un certo senso come 'l'incubatorio' teorico della Neoavanguardia, ma grazie anche all'ospitalità in varie collane («Le Comete», «Materiali», «Poesia») curate da Riva e Balestrini, di molti testi degli autori al Gruppo afferenti. La peculiarità che garantisce questo ruolo all'editore milanese è sintetizzato da Arbasino come « il lusso di possedere due anime»,⁴⁰⁴ quella che ha pubblicato il «non capito *Gattopardo*»⁴⁰⁵ e l'altra che possiede l'esclusiva dei giovani scrittori che etichettano Cassola e Bassani al pari di Liale del '63. Il favoreggiamento che Feltrinelli riserva al Gruppo 63 in modalità diverse «non risulterà davvero un'eccentricità improvvisata»,⁴⁰⁶ quanto piuttosto una prevedibile conseguenza degli «influssi pedagogici benefici»⁴⁰⁷ derivati da una formazione che ha visto tra i precettori il fondatore del «Verri», anziché l'abate Parini. A due autori del Gruppo 63 spetterà il compito di immortalare – nei toni di un involontario contrasto – i funerali dell'editore amico, all'intuito del quale entrambi devono i primi riconoscimenti e un ingresso. in un certo senso preferenziale, nel campo letterario. Balestrini dedica diverse pagine di uno dei suoi libri più riusciti, il romanzo, se così lo si può definire, *L'editore*, del 1989, alla figura di Feltrinelli, in una rilettura politica di quel periodo che rievoca il funerale come cerimonia culminante del percorso di appropriazione del 'mito' rivoluzionario dell'editore da parte dei gruppi antagonisti:

d'improvviso però il coro si è alzato di tono le voci si sono fatte rabbiose le mai chiuse a pugno sono diventate una selva e hanno cominciato a sventolare le bandiere rosse

403 Carla Vasio, *Cronaca privata di una cultura*, Roma, Nottetempo, 2013, p.13.

404 Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 1999, p.248.

405 *Ibidem*.

406 Alberto Arbasino, *Un paese senza*, Milano, Garzanti, 1980, p. 342.

407 *Ibidem*.

compagno sei stato assassinato compagno sarai vendicato e altre grida di rabbia altre minacce contro la borghesia assassina.⁴⁰⁸

A sua volta Arbasino, nel *memorial* dedicato all'amico individua proprio nel funerale il momento rivelatore di una personalità stratificata e sfuggente, con punte di fraintendimento di inattesa valenza comica:

C'erano diversi oratori sul palco. Mentre parla Maria Antonietta Macciocchi, tutto il gruppo giovanile intorno a me si passa la voce: É la Cederna! [...]. Credendo di fornire un'informazione cronistica, dico: É la Macciocchi». Trattato e circondato come un provocatore, per poco non le prendo. «É la Cederna!» mi gridano in faccia, facendo cerchio minaccioso.⁴⁰⁹

L'altro editore di riferimento è Bompiani. L'appoggio di Einaudi è successivo, si manifesta dal 1965 con la riedizione dell'antologia *I Novissimi* e con l'inaugurazione nello stesso anno della collana "Ricerca letteraria", dedicata in particolare nella "Serie rossa" a opere di autori per lo più esordienti, selezionati da Davico Bonino, Manganelli e Sanguineti per le loro intenzioni sperimentali. Le tracce di Arbasino sembrano sparire, dopo l'esordio crepitante, in quelle convulse giornate di ottobre. Nell'antologia dei testi curata da Balestrini e Giuliani compare la doppia riproposizione de *La gita a Chiasso*, sia nella versione comparsa nella rubrica del «Giorno», sia come sezione inserita all'interno del terzo capitolo della prima edizione di *Fratelli d'Italia*. Si suppone che nello spazio aperto alla lettura e critica collettiva dei testi Arbasino abbia sottoposto questa parte del suo discusso romanzo, al centro del dibattito pubblico già da qualche mese, come è si è visto. Stupisce che non compaia nessun intervento dello scrittore nel particolareggiato sommario che riporta le discussioni del 3 e 4 ottobre, una risorsa preziosa per ricostruire la mappa degli schieramenti e il loro grado reciproco di incompatibilità. Va nella stessa direzione l'introduzione retrospettiva scritta da Barilli e Guglielmi nel 1976, ma riferita al '63, per una raccolta dei materiali del Gruppo (riproposta nell'antologia) al fine di evitarne la dispersione, un rischio che più di un decennio dopo viene avvertito come incombente sulla Neoavanguardia percepita dall'opinione degli addetti ai lavori come un 'mostro' da tenere prudenzialmente distante, per i pericoli che potrebbe riversare su di un contesto letterario ed editoriale nostrano in cerca di tranquillità. Così, nella ricognizione del panorama letterario tra anni Cinquanta e Sessanta, ristretta la ricerca all'ambito del romanzo, dal punto di vista dell'industria culturale «l'impresa letteraria più

408 Nanni Balestrini, *L'editore*, Roma, Derive-Approdi, 2006, p. 121.

409 Alberto Arbasino, *Ritratti italiani*, op. cit., p. 217.

redditizia», non risulta difficile per i due critici individuare in Svevo, Pirandello o Gadda i padri fondatori capaci di riconnettersi alla grande tradizione modernista sperimentale di Proust, Joyce e Kafka. Se invece essi procedono nel confrontare il quadro italiano degli stessi anni con il fermento delle esperienze del *nouveau roman*, innestate dalla Sarraute, da Robbe-Grillet e da Beckett sul ramo dello sperimentalismo primonovecentesco, ma da lì decise a prendere direzioni davvero imprevedute, gli unici nomi sui quali si soffermano sono quelli di Calvino e Arbasino. I cenni a Calvino insistono sulla cautela, distinta dalla vera e propria chiusura messa in atto da altri, mostrata dallo scrittore verso gli esiti della neoavanguardia per timore di uno sbilanciamento non equilibrato verso gli aspetti formali, a scapito della *vexata quaestio* dell'impegno. La pagina dedicata ad Arbasino ne mette in evidenza «la forte carica di rabbia», capace sì di individuare giusti obiettivi, la cui intensità risulta tuttavia indebolita/ dalla fragilità di motivazioni colte intuitivamente e non basate su argomentazioni rigorose. Gli viene in un certo senso anche perdonato il legame parentale, da lui stesso vantato nell'articolo sul «Verri», del tutto compromissorio con Pasolini e Testori, i 'nipotini dell'ingegnere' distanti dall'avanguardia per la colpa di un loro rivendicato attaccamento, linguistico e formale, alla barriera del Naturalismo. Arbasino si riscatta grazie alla reiterata denuncia dell'arretratezza culturale italiana tra fascismo e periodo postbellico, un suo *leitmotiv*, come si è visto. Ma è soprattutto la formula compositiva non ancora 'testata' di *Fratelli d'Italia*, organizzata sull'assemblaggio dei materiali più eterogenei tenuti insieme dalla coerenza di un metaracconto sull'opera in via di svolgimento, esteso e amplificato in *Certi romanzi*, che fa guadagnare al libro la valutazione di «pietra miliare dello sperimentalismo narrativo», consentendogli di entrare nel nuovo canone – non in quello scolastico – che proprio in quegli anni Settanta si va compilando.. La massima considerazione di Barilli e Guglielmi va tutta però a *Capriccio italiano*, l'opera che, a loro avviso «fa voltare pagina alla storia del romanzo italiano del dopoguerra», una sorta di emblema dello sperimentalismo che ne racchiude il merito maggiore, ovvero la sua alta percentuale di 'democraticità', espressa nella «liberazione da ogni controllo autoritario», definito sul piano formale dalla sintassi o dalla grammatica, superate dalla scelta di un parlato gergale, al quale corrisponde sul piano contenutistico la predilezione di 'una chiave onirica' di contro all'autoritarismo del senso comune e della pretesa di realismo. L'entusiasmo per le opzioni messe in atto da Sanguineti nel testo da Sanguineti lascerebbe presupporre il suo accoglimento in una ricezione maggioritaria, che di fatto non si ha. Nonostante il paragone implichi una sorta di indelicatezza nell'andare a scoperchiare, forse in modo inopportuno, vicende tragiche della storia del Novecento italiano (comunque non rimovibili), la valutazione di Barilli e Guglielmi merita attenzione per il tono complessivo e il lessico utilizzato, che sembrano evocare le proiezioni

fantasmatiche emergenti dalla lettura dei volantini, coevi, delle Brigate Rosse, nei quali, a rivendicare la legittimità degli attentati compiuti è la prospettiva di un capovolgimento di potere, previsto come imminente grazie alle moltitudini immaginate sul punto di prendere le armi per sovvertire lo stato borghese. In definitiva la dittatura del proletariato non si è realizzata allora, né mai, fino ad ora, o meglio, un processo di proletarizzazione è in corso, ma eterodiretto; l'aggettivo 'borghese' ha perso la sua pregnanza semantica essendo in via di estinzione la classe a cui fa riferimento; *Capriccio italiano*, di cui non si intende assolutamente mettere in discussione la carica innovativa, come la maggior parte dei testi della neoavanguardia, Arbasino escluso, per motivi che si vedranno, è un titolo fuori catalogo, rintracciabile, a un prezzo per niente politico, nelle librerie antiquarie. Lettori, quando ci sono, di opere di tal fatta non sono mai in sincrono con l'opera stessa, destinata a lanciare il proprio richiamo verso il futuro. Lo sottolinea anche Curi, critico che si occupato di questa materia con accanimento:

Fra gli scopi dell'avanguardia non è la soluzione definitiva delle questioni che essa affronta. L'essenza dell'avanguardia, che proprio per questo non è mai temporalmente molto estesa, è legata al fatto che essa ha sempre compiti urgenti da assolvere, e che l'urgenza di questi compiti verrebbe meno se essi fossero assolti. Diciamo meglio: l'avanguardia pone affronta problemi capitali ma insolubili.⁴¹⁰

Questa condanna a un 'ascolto disattento', secondo la definizione di Adorno che Dorfles riprende in un intervento riportato nel dibattito dell'ottobre '63, dovrebbe imporre la trasformazione dell'elemento percettivo, perché «bisogna che il pubblico sia d'avanguardia [...] per evitare la fruizione sbagliata».⁴¹¹ O, come accade alla maggior parte delle opere d'avanguardia, il confinamento in bande di ricezione che non superano il momento cronologico della loro apparizione nel campo. Sulle modalità che consentirebbero la formazione di un pubblico adeguato all'avanguardia Dorfles dissente da Sanguineti, coerentemente convinto che l'eliminazione delle classi porterà con sé l'eliminazione delle condizioni di fruizione delle opere. Meno posizionato su categorie politiche Dorfles chiarisce, o prova a chiarire, che per lui l'aggettivo 'borghese' ha la connotazione di una categoria culturale, «più incancrenita in certe incomprensioni delle opere d'arte attuali», e responsabile di relegare l'avanguardia alla condizione di "avanguardia male intesa". Gli

410 Fausto Curi, *La poesia italiana d'avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001, p. 108. La citazione è in Luigi Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007, p. 50.

411 "Il dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo a Palermo nel 1963" in *Gruppo '63. L'antologia. Critica e teoria* a cura di Nanni Balestrini (et al.), Milano, Bompiani, 2013, p. 792 e *passim*.

va dato atto di essere il solo a preoccuparsi di una questione di rilevanza fondamentale, affrontata da Eco l'anno precedente in *Opera aperta*, ma invisibile al resto dei convenuti a Palermo, soprattutto se gravitanti intorno all'orbita, ad alto tasso di autoreferenzialità, della letteratura.

Un lettore almeno, di fatto, per quanto severo, ci fu:

Ho tentato di leggere. [...] Si tratta in realtà di una serie di idiozie, di frasi prive di senso, di una specie di monumento all'inconsistenza. Gli esponenti della neoavanguardia italiana sono davvero capaci di qualsiasi cosa. Infinitamente indulgenti verso se stessi e i propri «testi» (così li chiamano), non sanno mai rinunciare a nulla. Sono aperti, apertissimi [...] tutti aggiornati anche fisicamente, nel taglio dei capelli e delle barbe, nelle giacche e nelle brache di velluto, nei camiciotti a quadrettoni [...] si limitano a utilizzare con ilare baldanza i cascami delle altre avanguardie, dovunque ne trovino. [...] Dei letterati dell'avanguardia si potrà cominciare a occuparsi soltanto quando avranno prodotto qualcosa di accettabile. [...].

E poi il *fulmen in clausola*: «Quanto ad Alberto Arbasino, lui, propriamente forse non è nemmeno uno scrittore. È soltanto un uomo di mondo che sa scrivere».⁴¹²

412 Giorgio Bassani, "In risposta III" in *Id., Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, p. 1216-1219.

CAPITOLO 4
Un “certo romanzo”

4.1 Topologia letteraria

L'avvio all'itinerario che si vuole proporre verso *Fratelli d'Italia* prevede un'avvertenza, seguita da un invito. L'avvertenza, del tutto superflua, se non addirittura provocatoriamente didascalica per viaggiatori di professione, riguarda alcune precauzioni che l'ingresso nella "Terra Incognita della Romanzeria"⁴¹³ richiede. Soprattutto se si ipotizzano lettori per lo più abituati a esplorazioni di altro genere, caratterizzate da altri tempi e altre modalità. Che siano studenti o no, risulta in fondo un dato irrilevante, rispetto alla consistenza di altri elementi che si immaginano accomunarli. Di questi, il più insidioso non è una presumibile diffidenza nei confronti del succedersi monotono dei caratteri a stampa sulla pagina, a prescindere dal supporto utilizzato. Per quanto minacciato dalla diffusione di dispositivi digitali, ormai comunemente concepiti per integrarne le funzioni più che per sostituirle, il libro mantiene ancora la sua salda postazione nell'immaginario come strumento necessariamente connesso all'operazione della lettura. Risulterebbe infatti anacronistico, se non infondato, lamentare la scomparsa delle attività di scrittura e di lettura nel momento in cui esse vengono a essere inaspettatamente rivitalizzate proprio dalla recente diffusione dei supporti tecnologici. Il contatto con i testi è ostacolato da un'insidia più aggressiva, celata dietro il flusso costante di messaggi non significativi che l'accessibilità ininterrotta richiesta dalle tecnologie della comunicazione impone. Promossa e protetta dalla definizione altisonante di "società della conoscenza"⁴¹⁴ si è andata configurando negli ultimi decenni la prassi di un'acquiescenza rigida a una logica industriale che prescrive indiscriminatamente continue procedure di calcolo e classificazione di dati stoccabili, celate dietro operazioni di parvenze più discorsive (mail, social, blog etc.). Per questo motivo, nel momento in cui si sono raggiunte percentuali di diffusione e durata della scolarizzazione mai verificatesi precedentemente, una illimitata disponibilità di testi e una comunicazione reciproca onnipresente, leggere è un'attività resistenziale, che funziona solo se ci si sottrae al flusso comunicativo ininterrotto e generalizzato nel quale si è immersi. L'avvertenza consiste dunque in un invito al silenzio e all'edificazione di barriere e di filtri in difesa di un vuoto. Solo a queste condizioni l'avvicinamento di un lettore al testo può diventare ascolto della voce che ne sprigiona⁴¹⁵ o esitazione sulla soglia di un mondo spesso percepito come sconosciuto ed estraneo, come ci ricorda Rousset:

413 Alberto Arbasino, *Certi romanzi. Nuova edizione seguita da "La Bella Époque per le scuole"*, Torino, Einaudi, 1977, p. 174.

414 La definizione nasce nell'ambito della sessione straordinaria del Consiglio europeo tenutasi a Lisbona il 23-24 marzo 2000, con particolare attenzione per i temi economici e sociali.

415 Cfr.: Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Milano, Ledipublishing, 2011.

Entrare in un'opera, significa cambiare universo, schiudere un nuovo orizzonte. La vera opera si offre al tempo stesso come rivelazione di una soglia invalicabile e come ponte gettato su questa soglia vietata.⁴¹⁶

Mentre nell'esperienza condivisa altre soglie si presentano meno circonfuse da un alone di sospetto ed estraneità, aperte a una percorribilità più facile che rende il loro attraversamento più invitante, quella che precede l'apertura di un testo letterario ha bisogno di veder rafforzata la sua forza magnetica. Richiede una certa dose di determinazione intraprendere il percorso che prevede l'annessione al proprio mondo di quella «specie di terra sconosciuta»⁴¹⁷ racchiusa nel libro, la cui esistenza è riconosciuta grazie alla lettura. Cataste di libri rifiutati dai lettori, ridotte al rango di voci inascoltate e mondi inesplorati, sono destinate a occupare regioni intere, ben più vaste della superficie lunare del contro-mondo immaginato da Ariosto, con una progressione di accumulo assai celere. La storia della letteratura si assume la responsabilità di questi «oggetti che hanno un'esistenza, ma che vivono nel momento e nel giorno in cui l'occhio del visitatore cade su di essi».⁴¹⁸ Tutta la partita si gioca sulla soglia, in bilico fra l'attesa di entrare spinti dalla disponibilità a valicare i confini di un mondo dominato da leggi diverse da quelle conosciute o la rinuncia, l'opzione per il già noto. Nello spazio liminare la sensibilità è massima, tesa al minimo impulso in grado di determinare una reazione, un primo contatto con i mondi possibili costruiti dai testi. La funzione del vuoto connessa all'operazione della lettura non si esaurisce in questo preliminare. L'intuizione che il processo di lettura e interpretazione si fonda sul 'riempimento' progressivo di vuoti, è già reperibile in un testo di Virginia Woolf del '57,⁴¹⁹ segnalato da Iser, sui meccanismi indotti nel lettore dai romanzi di Jane Austen:

Jane Austen domina pertanto emozioni assai più profonde di quanto si offrano a prima vista. Ci incita ad aggiungere ciò che manca. Ciò che lei ci offre è apparentemente una trivialità, tuttavia composta di elementi che si espandono nell'immaginazione del lettore e investono di durevole vita quelle scene che

416 Jean Rousset, *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (1963), trad. it. *Forma e significato. Le strutture letterari da Corneille a Claudel*, intr. e trad. di Franco Giaccone, Torino: Einaudi, 1976, p. 4.

417 Giuliano Gramigna, "Le vacanze di Arbasino", in Belpoliti, Marco, Grazioli, Elio (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, (Riga n. 18), p. 143.

418 William Pator Ker, "Thomas Warton" in Charles Whibley (edited by), *Collected Essays*, vol. I, London, Macmillian, 1925, p. 92-108, p. 100.

419 Cfr.: Virginia, Woolf, *The Common Reader. First Series*, London, Hogarth Press, 1957.

esternamente sembrano così triviali. [...] Infatti, in questo racconto interrotto e per lo più mediocre, incontriamo tutti gli elementi della grandezza della Austen.⁴²⁰

È un vuoto dunque la distanza che il testo produce tra autore e lettore, vuoto che, secondo la teoria della ricezione proposta da Iser, genera il prodotto delle possibili interpretazioni. Il mondo distinto che ognuno dei due protagonisti, autore e lettore, del processo comunicativo porta con sé produce un'interazione continua con il testo. Nei salti o vuoti dell'asimmetria tra i due universi di riferimento non sovrapponibili, i *blanks* («anelli mancanti tra i segmenti di prospettiva»)⁴²¹ che il lettore deve riempire con le sue proiezioni, comincia a generarsi

il fondamento comune di una situazione [...] di continuo riformulata in quanto le stesse proiezioni [del lettore] sono riadattate da quelle che seguono. E in questo processo di correzione continua sorge qui una cornice di riferimento per la situazione: una forma definita, se non definitiva.⁴²²

Così a partire dalle scelte di riempimento dei vuoti messe in atto con le sue proiezioni, il lettore dà origine a un'interpretazione e a un senso, secondo un percorso guidato dal testo, variabile a seconda dei generi. Se nei romanzi a tesi prevale una riduzione degli atti di rappresentazione concessi al lettore – i suoi movimenti sono limitati da una scarsa presenza di vuoti e ridotti alla scelta tra accettazione e rifiuto per il fine prescrittivo implicito nel genere –, al contrario nella letteratura seriale, rivitalizzata dalle sue versioni cinematografiche e televisive, una proliferazione di *blanks* organizzata con tecniche di taglio – o suspense – deliberate anche da strategie commerciali, obbliga il lettore a «immaginare più di quanto non farebbe se la sua lettura fosse continua».⁴²³ Il terzo esempio che Iser propone ci riporta a una scrittrice già incontrata in queste pagine. Nei romanzi di Ivy Compton-Burnett il critico individua un altro modello di riempimento dei *blanks*, questa volta a carico dei personaggi e a scapito del lettore, in un certo senso defraudato delle sue responsabilità interpretative. Nei dialoghi interrotti che costituiscono la struttura portante di tutti i romanzi della scrittrice britannica, i personaggi eccedono in domande e risposte dense di implicazioni, – «sottintesi criptici che i familiari intendono, e l'estraneo no»,⁴²⁴ – camuffate dietro la maschera di un'apparente trasparenza comunicativa, «ma né le trame né le conversazioni hanno mai un minimo riferimento a qualsiasi realtà [...] sono strutture formali estremamente stilizzate, strizzate,

420 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, 1976, trad. it., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 247.

421 *Ivi*, p. 276.

422 *Ivi*, p. 246.

423 *Ivi*, p. 279.

424 Alberto Arbasino, «Introduzione», Ivy Compton Burnett, *Più donne che uomini*, Parma, Guanda, 1994, p. 10

autosufficienti».⁴²⁵ I vuoti si rivelano destabilizzanti per il lettore, che non può attingere per riempirli alla sua “riserva di esperienza”. Non gli rimane che misurarsi con questa inadeguatezza interpretativa assurda a tema, una sorta di *vanitas* delle inferenze, al centro di gran parte della letteratura della modernità.

Il progressivo spostamento dell’attenzione teorica dal dominio del testo alla responsabilità che la posizione del lettore ricopre all’interno del processo di lettura, viene registrato da Iser nel saggio *Der Akt des Lesens* (1976). Le tesi relative alla relazione sempre vitale che il lettore instaura con il testo, certificano il loro debito, e anche la loro autonomia, nei confronti della teoria della ricezione, diffusa in Europa a partire dalla pubblicazione di *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1967), e poi nelle opere successive, in cui Jauss rifonda la storia della letteratura sulle nuove basi individuate in un dialogo ininterrotto tra opera letteraria e pubblico dei lettori. Questa relazione biunivoca da analizzarsi nel suo attraversamento della storia con attenzione non inferiore a quella dedicata allo studio filologico del testo, rende l’opera simile a una partitura, insieme di segni non cristallizzato in una versione definitiva, ma disponibile a emettere nuove risonanze sollecitate da esecuzioni diverse quante le letture possibili.⁴²⁶ La storia della letteratura è trasformata in storia dei testi e della loro ricezione, l’attenzione della critica rivolta all’orizzonte d’attesa costituito dalle aspettative dei lettori, che insieme danno vita a “comunità leggenti”, socialmente determinate. Riflessioni sulla stessa lunghezza d’onda animano nei medesimi anni, tra fine Sessanta e inizio Settanta, il sorgere e l’elaborazione della questione ermeneutica negli Stati Uniti a partire dall’insieme delle considerazioni espresse, con piglio provocatorio, da Stanley Fish sulla centralità del procedimento della lettura nella somministrazione dei testi letterari nella pratica didattica. È Fish a evocare, fra le esperienze che hanno alimentato la direzione delle sue scelte teoriche, la felice concomitanza fra un seminario presso l’Università di Vincennes frequentato, fra gli altri, con Seymour Chatman, e la pubblicazione di due capisaldi della critica letteraria novecentesca, l’*Introduzione alla letteratura fantastica di Todorov* e *S/Z di Barthes*. Dal laboratorio di queste frequentazioni e di queste letture emerge l’idea, fortemente innovativa e densa di conseguenze, della definizione del significato di una frase come «evento [...] che accade al lettore e che richiede la sua partecipazione»⁴²⁷ e non come ‘oggetto’ fissato alla frase una volta per tutte. Il che comporta la consapevolezza che a ogni frase è connessa una forza illocutoria che determina i

425 *Ivi*, p. 11.

426 La similitudine istituita tra un testo e una partitura musicale deriva da Riffaterre e si trova in Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani*, op. cit., p. 45.

427 Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, 1980, trad. it., *C’è un testo in questa classe? L’interpretazione nella critica letteraria e nell’insegnamento*, Torino, Einaudi, 1980, p. 29.

modi della sua ricezione, attuabile sempre con il ricorso al corredo di informazioni che parlante/scrivente e ascoltatore/lettore condividono. La partecipazione del lettore alla costituzione del senso della frase si verifica accedendo a questo patrimonio comune di informazioni. È un'operazione collettiva che presuppone un contesto. Con il supporto della teoria della ricezione sembrerebbe più agevole determinare un'inversione della rotta che un automatismo retrivo della didattica ha intrapreso ormai da decenni in due direzioni. Da una parte verso una proposta ermeneutica attestata sulla confluenza di avanzi di tardo-strutturalismo, rimanenze di storicismo e saldi di storia materiale; dall'altra promuovendo come parola d'ordine, ai fini di una legittimazione delle discipline umanistiche in crisi (d'iscritti), una non meglio definita attualizzazione dei contenuti, in particolare delle letterature classiche, senza meglio specificare le coordinate critiche in grado di validare un tale approccio.

4.2 Mondi possibili

Una familiarità più o meno accentuata con la produzione culturale *mainstream* rivolta a un pubblico planetario, costituito non solo da adolescenti, non può che evidenziare la riproposizione, con le dosi massicce vigenti nella modalità seriale, di cicli narrativi transmediali incentrati sulla resa di universi finzionali, ideati e mantenuti in vita sul mercato con dispendio di poderose energie creative e finanziarie. Il comune denominatore di una tendenza così ricca e variegata negli sviluppi, seppur uniforme in quanto a ripetitività degli schemi narrativi, è l'attenzione rivolta alla coerenza interna, o *continuity*, sottoposta al controllo di supervisor a questo scopo dedicati. Il congegno detiene infatti un valore indispensabile come garanzia della fedele attenzione dei lettori/spettatori, che aumenta in modo proporzionale alla complessità dell'universo rappresentato. Più si dilatano i suoi confini, si diramano le storie in intrecci secondari e si infittiscono i personaggi coinvolti, e più è incrementata la fidelizzazione dei seguaci, attratti al tempo stesso dalle dilatazioni virtualmente infinite dell'universo finzionale, che non si esaurisce nella storia che lo propone, e dalla possibilità di selezionare gli elementi da esplorare, glissando su quelli ritenuti irrilevanti. Poter stabilire dei limiti alle possibilità dentro le quali muoversi risulta un'operazione rassicurante rispetto alla complessità caotica e insidiosa del mondo reale, in virtù di quello che Eco definisce il "privilegio aletico"⁴²⁸ dei mondi finzionali. La funzione "alleggerente" attribuita ai mondi finzionali comincia a essere

428 Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Milano, Bompiani, 1994, p. 111.

documentata nel Medioevo, ne è una testimonianza il rimprovero rivolto da parte di Giovanni di Salisbury ai monaci così catturati dalle storie del ciclo bretone da dimenticare che la salvezza dell'anima è garantita soltanto dalla «commozione per il calvario di Cristo».⁴²⁹ Risulta ancora estranea alla sensibilità medievale la consapevolezza del ruolo fondante che riveste la creatività umana nella costruzione di mondi finzionali. Secondo Jauss l'opera che in questo senso chiude la tradizione medievale è il *Don Chisciotte*, edificato sul tema della separazione tra finzione e realtà. Dietro le avventure rocambolesche dello scalcinato cavaliere errante e del suo scudiero, si scorge il declino di un mondo finzionale la cui idealità è ormai improponibile e se ne denuncia al tempo stesso la natura di finzione. Nuova portata assume questa consapevolezza inedita relativa allo statuto delle opere letterarie, leggibili come opere d'invenzione in grado di offrire consolazione e diletto, ma anche di far scaturire dal confronto con i contenuti, non più forzatamente edificanti, strumenti efficaci di lettura del mondo dell'esperienza.

La preferenza costante per un'armonia finzionale coatta, che l'atmosfera di cupa oppressione costante nella rappresentazione dei mondi distopici rende più evidente, costituisce una delle retoriche con le quali l'immaginario di consumatori di *fiction*, in tutte le sue rese espressive, matura un rapporto confidenziale fin dall'infanzia. La rilevazione può fornire indicazioni interessanti per forzare la diffidenza verso testi di fruizione più diluita, quali quelli letterari. Data la premessa di una familiarità protratta con i congegni narrativi degli universi finzionali, non sembra del tutto incoerente una manovra di metodo orientata a virare verso l'opzione ermeneutica della teoria dei mondi possibili, da intendersi come dotazione di attrezzi esegetici finalizzati a incrementare la consapevolezza metatestuale del lettore, non meno che una sua più consapevole disponibilità verso i testi. Tra i vari approcci alla finzionalità quello che si affida al paradigma dei mondi possibili, elaborato da Doležel a partire dagli anni Settanta e poi confluito in *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998), ben radicato nella tradizione della logica e della filosofia analitica e ben introdotto nel discorso scientifico, autorizza a disincagliare la teoria dai meandri intricati delle implicazioni metafisiche del rapporto tra verità e finzione. Stabilendo confini netti tra realtà e *fiction*, il sistema teorico di Doležel legittima la liberazione dalle forzature imposte dalla dottrina mimetica, e abolisce la riduzione della caleidoscopica varietà del mondo finzionale a copia e imitazione del mondo reale. Il passaggio teorico che facilita la strada alla teoria dei mondi possibili è l'attribuzione – grazie a Saussure – di un ruolo *semiotico* attivo al linguaggio che ne sancisce l'indipendenza dal mondo referenziale. Il linguaggio poetico diventa in quest'ottica

429 Hans Robert Jauss, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 274.

autoreferenziale, autonomo creatore di significato, e ingloba al suo interno la semantica della finzionalità. L'attività generatrice di mondi attraverso "atti illocutori" performativi, i testi, si estende a diversi ambiti: la logica semantica, la filosofia, la religione, le scienze naturali, la storiografia. Quelli prodotti dalle attività estetiche sono i mondi possibili della *fiction*, possibili ma non attualizzati; hanno caratteristiche specifiche, esistono in quanto prodotti da atti linguistici indipendenti dalla verità degli enunciati e costituiscono l'esito di un processo di affinamento della teoria dei mondi immaginari. La questione dell'autenticazione, una volta sancita la rottura con la dottrina mimetica, viene risolta da Doležel con l'autorevolezza attribuita a una «varietà di "autorità"». ⁴³⁰ Nel caso del narratore anonimo in terza persona si attinge a una «fonte primaria di fatti finzionali» ⁴³¹ che vanno a costituire il "dominio fattuale" del mondo creato dalla finzione narrativa. Agli altri personaggi narratori viene concessa la facoltà di introdurre nel discorso "possibili non autenticati" – per i quali non necessariamente esistono prototipi – elementi fondanti il regno del virtuale. Il discorso del narratore in prima persona gode del privilegio massimo di creare il mondo finzionale e di partecipare ai dialoghi come autorevole demiurgo del "dominio fattuale dell'esperienza". Se le credenziali del narratore in prima persona ne possono minacciare l'affidabilità da un punto di vista etico o estetico – il pensiero va subito alla scarsa credibilità che l'autore nascosto del *Satyricon* attribuisce all'inattendibile Encolpio – tuttavia rimane integra la sua autorevolezza in quanto creatore di mondi finzionali, fino a che, a metterla in crisi, non sopraggiungono gli strumenti invalidanti della letteratura modernista, e soprattutto, postmoderna. Ironia, *skaz*, falsità dell'atto illocutivo, *mise en abyme*, ricorso a meccanismi di autosvelamento, quali i discorsi metatestuali, indeboliscono le fondamenta dei mondi finzionali, condannandoli a un'esistenza precaria, o nei casi di più eclatante decostruzione delle convenzioni narrative, allo statuto di mondi impossibili. Come esempio più rappresentativo degli esiti di questo processo Doležel indica *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in cui Calvino esemplifica il congegno decostruttivo mettendolo al centro della finzione narrativa ed enfatizza la sua scelta attraverso un ricorso 'estremo' alla metalessi. Nel dispiegarsi della strategia complessa di questo progetto di "Hypermetafiction" Calvino ci svela il meccanismo di costruzione ontologica e semantica dei mondi finzionali, fino a spingersi a imbastire una «diegetic parody of theories of implied readers». ⁴³² Se il traguardo dei mondi impossibili raggiunto dalla letteratura postmoderna sembra

430 Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999, p. 150.

431 *Ivi*, p. 152 e *passim*

432 C. Nella Cotrupi, "Hypermetafiction: Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveller*", *Style*, Summer 1991, Vol. 25, Issue 2, p. 280-292.

voler mettere a repentaglio tutto il sistema di costruzione dei mondi finzionali, ormai defraudati di ogni possibile autenticazione dalle pratiche di autosvelamento del discorso metatestuale, sancendo così una sorta di saturazione dell'immaginario, Doležel invita a una lettura diversa, più possibilista, disponibile ad accettare la supposizione di quei mondi impossibili e, anzi, intenzionata a collocare la loro esistenza finzionale al centro della riflessione teorica come «una sfida all'immaginazione».

Le coordinate ermeneutiche delle teorie dei mondi possibili, oltre a fornire proposte di lettura dei testi libere dall'armamentario più 'sdato' (direbbe Arbasino), o comunque più sconfessato dalla pratica didattica, sembrano quelle più solidamente strutturate per corrispondere alle istanze di lettori che vantano una solida frequentazione con le retoriche degli universi finzionali. Puntare sulla valorizzazione di questo aspetto è un'operazione che implica un'apertura senza pregiudizi verso tutte le forme espressive e, di conseguenza, l'elaborazione di un nuovo canone. L'impresa, che non può che essere graduale e meditata nei modi e nei contesti più opportuni, sottoposta a discussioni per altro già avviate,⁴³³ può individuare un interessante supporto teorico nel confronto con il sistema presentato da Doležel in *Heterocosmica*. Il convincimento che l'armamentario ermeneutico ivi proposto possa disporre di adeguati strumenti teorici in grado di orientare un'impresa così impegnativa come il favorire l'emersione di un nuovo metodo interpretativo, e di conseguenza il superamento della soglia di diffidenza verso i testi letterari alla quale si è accennato nell'avvertenza, si fonda sia su un'articolazione della materia complessa e chiara al tempo stesso, sia sull'attenzione che il critico fa convergere sul ruolo nuovo assegnato al fruitore. Il lettore e la lettrice –, se vogliamo emulare la *correctness* introdotta da Calvino – entrano nel processo di lettura non solo in qualità di comprimari occasionali o casuali nel processo ermeneutico, ma co-protagonisti indispensabili, al pari dell'autore, della ricezione letteraria e quindi della sopravvivenza delle opere, in questo caso dei mondi, garantita, riprendendo Jauss, dalla catena delle interpretazioni passate e future.⁴³⁴ Il mutamento della funzione di cui il lettore dispone, secondo Jauss, dovrebbe contribuire a porlo in una diversa posizione nei confronti della letteratura del passato, o dei mondi possibili creati dalla letteratura del passato, e anche dei mondi possibili che vivono nelle pagine di altre culture. Una posizione che dovrebbe fondarsi sulla consapevolezza del relativismo connaturato alle condizioni con cui ci poniamo nei confronti della cultura classica e delle altre culture. Con una ripresa delle formulazioni di Iser, per il quale la facoltà demiurgica, l'attitudine a creare mondi si manifesta nel carattere virtuale delle opere, uno spazio intermedio nato dall'incontro tra

433 Si rinvia al sito ministeriale www.compita.it dove è possibile la consultazione dei materiali teorici che ispirano una riformulazione della nozione di canone nell'ottica di una didattica per competenze.

434 Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani*, Milano, Ledizioni Ledipublishing, 2011, p. 103.

l'oggettività del testo, costellata di lacune da colmare (ritornano i vuoti) e la soggettività del lettore, che nell'azione di riempimento si affida al repertorio della propria esperienza, Doležel ribadisce l'importanza delle lacune ai fini della costruzione di mondi finzionali coerenti. L'incompletezza è prevista dal loro statuto di prodotti della costruzione umana, dal momento che «costruire un mondo finzionale completo richiederebbe un testo di lunghezza infinita»,⁴³⁵ evocativo dell'aspirazione del poeta, che, come racconta Borges nell'*Aleph* vorrebbe inserire nei suoi versi tutta la rotondità del pianeta. I diversi gradi di incompletezza, o al contrario, di saturazione, possono andare a costituire dei criteri utili per una classificazione dei mondi finzionali. Il sistema articolato che Doležel sviluppa in *Heterocosmica* appare particolarmente suggestivo, ed efficace per chiarezza, nelle pagine dell'*Epilogo* dedicate alla confutazione dell'idea di intertestualità, trasformata dalla critica postmoderna in un dogma fatto risalire in particolare a Linda Hutcheon. Le riserve vengono espresse nei confronti della concezione di un'interstestualità assoluta, limitata alla considerazione «di materiale testuale preesistente nella formazione di testi successivi»,⁴³⁶ più consona a definire l'influenza, orientata in una sola direzione, che trascura le relazioni che si instaurano tra i testi di partenza e quelli di arrivo. Con il ricorso alla concezione dell'intertestualità espressa da Riffaterre vengono specificate due sorgenti di interazione, «i singoli testi e il patrimonio culturale universale (socioletto)»⁴³⁷ e viene attribuito all'intertestualità un percorso bidirezionale, incentrato sull'interpretazione semantica, che non presentandosi come assoluta, può aprirsi a spazi di indeterminazione. Se il collegamento fra i testi così analizzato ne consente tuttavia una più azzardabile «certezza interpretativa», essa va integrata con l'analisi dei collegamenti a livello di mondi finzionali che inseriscono i testi nel ciclo continuo della «memoria culturale attiva».⁴³⁸ Viene ripresa la similitudine musicale del testo-partitura che orienta la rielaborazione, messa in atto dal lettore, dell'opera costruita dall'autore. Questa operazione immette il testo «in una catena di trasmissione illimitata»,⁴³⁹ di cui la traduzione costituisce un prototipo. Ma mentre la traduzione deve mantenersi nei vincoli che la connettono al mondo finzionale di partenza, la riscrittura concede più ampie libertà. Doležel esemplifica questa idea di libertà di movimento con l'analisi di tre esempi di riscritture postmoderne di opere classiche, *Die neuen Leiden des jungen W.* (1973), di Plenzdorf, *Wide Sargasso Sea* (1966), di Rhys, costruito come il prequel di *Jane Eyre* e *Foe* (1986),

435 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*. op. cit., p. 173 e *passim*.

436 *Ivi*, p. 201.

437 *Ivi*, p. 202.

438 *Ivi*, p. 203.

439 *Ivi*, p. 205.

in cui Coetzee instaura una polemica metafinzionale condotta all'estremo con il protomondo finzionale, quello di partenza, ovvero il romanzo di Defoe.

Tre esempi⁴⁴⁰ da tenere in considerazione per affrontare con più baldanza la controversa materia dell'attualizzazione dei classici.

4.3 Il congegno

Nell'intraprendere un percorso all'interno di *Fratelli d'Italia* il rischio che si può avvertire è proprio quello di una mancanza di vuoti. Il senso di ipersaturazione può scaturire dall'alta densità abitativa delle sue pagine, fittamente popolate di nomi, luoghi, situazioni. Ma vi concorre anche la sovrabbondanza di indicazioni, polemiche e no, sovraeccitate comunque, di cui l'autore medesimo è in parte responsabile. Disseminate nel clima d'attesa che precede l'uscita in libreria nella primavera del '63, come si è visto nel capitolo precedente, esse contribuiscono a estendere la risonanza intorno al romanzo ai mesi successivi, spingendola ben oltre l'eco provocato dalla ristampa di luglio.

Aprire un varco insonorizzato tra le voci di contorno, per filtrare l'attenzione sull'oggetto in sé, può contribuire a una sua più fruttuosa ricognizione. L'intenzione non è quella di ricreare l'isolamento assoluto che solo la raffinatezza tecnologica di una camera anecoica garantisce. Azzerare completamente i suoni provenienti dall'esterno porta con sé il rischio, che non si vuole o non si è in grado di correre, di attestarsi come unica fonte sonora.

Il paratesto per la prima edizione n. 24 nella serie I Narratori Feltrinelli, al centro dell'itinerario che si intende proporre, prevede sulla sovraccoperta progettata da Albe Steiner, come di consueto, un ritratto fotografico dell'autore in bianco e nero, sovrastato da caratteri tipografici tondi e corsivi in risalto su fondo bianco. Nettezza dei segni grafici ed eleganza dei toni cromatici contribuiscono a definire la riconoscibilità dei volumi della collana in un panorama generalmente votato alla policromia. Riproduzioni sgargianti campeggiano infatti sulle copertine degli altri editori.

La mole di 532 pagine ne fa un testo che esula dalla media dei romanzi italiani pubblicati in quello stesso anno, attestata tra le 200 e le 250 pagine. Nella collana I Narratori, dove peraltro costituisce il primo titolo italiano, il romanzo di Arbasino è preceduto, fra le altre uscite del '63, da *L'ultimo dei Giusti*, di André Schwarz-Bart, 440 pagine, *Il tamburo di latta*, di Günter Grass, 756 pagine, e seguito dalle 248 pagine de *Il trentesimo anno* di Ingeborg Bachmann, autrice destinata a un tragico

440 *Ivi*, p. 207-224.

epilogo proprio nell'ottobre di quello stesso anno. L'oggetto in questione si presenta dunque con caratteristiche di eccezionalità del tutto coerenti con la portata dirompente che è in grado di innescare, soprattutto se messo in confronto con la produzione italiana. La quarta di copertina semina indizi: «viaggio in Italia [...], commedia sociale [...], smisurata conversazione [...], [recupero] del presente».⁴⁴¹ Nel *Segnalibro* conservato in Archivio Feltrinelli⁴⁴² sono rintracciabili, nella loro prima apparizione, termini e definizioni che vanno a fissare una liturgia duratura di accompagnamento al romanzo. Così abbiamo la presentazione dei due protagonisti principali. Nella parte del narratore in prima persona

un giovane svizzero di formazione in egual misura italiana e tedesca, non particolarmente sofisticato e colto ma dotato di un certo uso di mondo, di un'intelligente attenzione per la società e il tempo, di un istinto quasi animale nel percepire le situazioni psicologiche secondo le loro linee di forza,⁴⁴³

Il debutto di un personaggio con le stesse caratteristiche, vale a dire prestanza fisica, versatilità sportiva, cultura, ribalderia sessuale con predilezione spiccata per marinai, militari e meccanici, insofferenza per effusioni sentimentali, disponibilità alle confidenze femminili, risale alla lettera XXXVII dell'*Anonimo*, dove è riconoscibile nelle vesti di Roberto II, l'elefantino, per la somiglianza con il *Dumbo* disneyano.

Gli è affiancato Antonio – Andrea nelle edizioni successive – «un amico infelice»⁴⁴⁴ italiano, che svolge il ruolo di alter ego del narratore, il suo doppio, complemento necessario a riprodurre la molteplicità delle sfaccettature di un carattere, così come si viene sviluppando «nella sua dialettica interiore e nel suo svelarsi o nascondersi» – attitudine che sembra più appropriata all'irrequietezza del personaggio.⁴⁴⁵ Grazie alla presenza di un interlocutore, il soliloquio del protagonista e, in questo caso, anche narratore, assume la forma di un dialogo. Auden,⁴⁴⁶ in un testo tradotto in italiano più o meno all'altezza di *Fratelli d'Italia*, come vedremo noto all'autore, pone precisi requisiti al genere di relazione che deve intercorrere tra le due voci del dialogo:

441 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p.1385- 1388.

442 *Segnalibro* e *Quarta di copertina* si trovano nella sezione *Arbasino su Arbasino* nel primo volume del Meridiano, e in Roberta Cesana, *Libri necessari. Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, op. cit., p. 342-343 con le correzioni autografe dell'autore.

443 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p.1386.

444 *Ibidem*.

445 W. H. Auden, *The Dyer's Hand and Other Essays*, 1962, trad. it. *La mano del tintore*, Milano, Adelphi, 1999, p. 137-8.

446 *Ibidem*

Deve trattarsi di una coppia simile per certi aspetti – ad esempio, due individui dello stesso sesso –, e per altri, fisici e temperamentali, diametralmente antitetica [...], dev'essere una coppia inseparabile, legata cioè da un rapporto immune dalle vicissitudini del tempo, dai cambiamenti d'umore e di affetti, e tale da rendere plausibile il fatto che ovunque si trovi l'uno, qualsiasi cosa stia facendo, sia presente anche l'altro. Un solo rapporto soddisfa tali requisiti: quello tra padrone e servo.

Attraverso la riproduzione della dialettica tra aspirazione alla libertà e bisogno di riconoscimento vengono rappresentati i contrasti interiori e le lacerazioni imposte dal conflitto tra desideri e limiti, la sostanza della *philia*. Antonio veste i panni di un servo metaforico, e il suo ruolo è chiarito da Auden con altri esempi di questo tipo di relazione diadica: Sancho Panza e Don Chisciotte, Calibano e Prospero, Leporello e Don Giovanni. Interessante appare il campione costituito da Passepartout e Mr. Fogg, per dirla con Moretti,⁴⁴⁷ l'inconsapevole inventore del turismo moderno. La *hybris* da cui è afflitto il *gentleman* britannico, intesa come sindrome del controllo portata all'estremo nella sfida alla risoluzione degli imprevisti più vari, risulta assai pertinente con l'attitudine esistenziale del narratore arbasiniano, seppur volta in direzione opposta.

Il protagonista del *Giro del giro del mondo in ottanta giorni* – un testo forse da ascrivere alla genealogia delle scorribande arbasiniane per il motivo comune della “molteplicità del possibile” trasposto nella frenesia delle trasferte⁴⁴⁸ – esprime la sua adesione a uno stoicismo rivisitato, grazie alla fede, che rasenta l'idolatria, riposta nell'esattezza degli strumenti di misurazione del tempo. La disciplinazione inflessibile dello scorrere delle ore e dei minuti è una variabile, fra le altre, utile a circoscrivere la stravaganza del personaggio. L'elefante di *Fratelli d'Italia*, il narratore, al contrario pecca di tracotanza per la trasgressione deliberata, la promiscuità sessuale, l'irrisione come abitudine, convinto a sua volta di poter disporre soggettivamente del tempo e con lucidità dissiparlo. Nell'edizione del '93 l'ispirazione teorica sulla quale viene modellata la funzione del narratore e del suo doppio subisce un trattamento parodico: lo scoronamento ha successo grazie al ricorso alla figura retorica dello ‘zeugma dei registri’ che prevede «l'inserzione dell'oscenità o dell'allusione oscena in un contesto non osceno»:⁴⁴⁹

447 Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal “Faust” a “Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p.150.

448 Sempre in Moretti, a p. 150, n. 56 «In generale, *Il giro del mondo in ottanta giorni* è una mirabile allegoria del secolo decimonono: da un lato, l'economia e la tecnologia (o più precisamene la sterlina e il treno), che aiutano Fogg a completare il suo viaggio; dall'altra, la politica e la religione, che gli creano ogni sorta di ostacoli [...]».

449 Stefano Bartezzaghi, “Vaffanculo! Parolacce e cose da non dire nei *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino”, Marco Belpoliti, Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, op. cit., p. 391.

Arriva lui, adesso! Ma era il pattern più ovvio nel Medio Evo! Sregolati prima, santi poi, battaglieri sempre! E voi lì, come babbei, davanti alle vetrate. Ma noo! Non quando si ha semplicemente in mente una carriera di normale coppia maschile in viaggi picareschi e scoperecci come ce ne son sempre stati tanti, anche fra dei Don Giovanni e Leporelli di Gallarate o Saronno sempre insieme, dove non si capisce mai se il magro ha bisogno del grasso e viceversa, e perché il bello non fa neanche un passo senza il brutto...E quando c'è altra gente, uno dei due non si diverte, si astraе, si distrae, sembra lontano...Lo dirà Auden, ma lo dicono anche il Pino e il Gigi mangiando la lepre...⁴⁵⁰

Degli altri elementi del quartetto coinvolti in prima persona nel viaggio in Italia, il pretesto narrativo sotteso alla trama, e dell'unica figura femminile di rilievo, Desideria, non si fa cenno nel *Segnalibro*; vengono invece introdotti così dalla *Quarta di copertina*: «un musicista tedesco [Klaus], [...] una donna favolosa [Desideria][...], un letterato francese [Jean-Claude]». ⁴⁵¹

Con l'ausilio delle indicazioni contenute nel *Segnalibro* il lettore può cogliere alcuni motivi finalizzati a definire l'orizzonte d'attesa: «il Gran Tour»⁴⁵², riproposto in una versione de-idealizzata; «gli anni d'apprendistato»,⁴⁵³ ridotti a qualche mese o addirittura a qualche settimana di attraversamenti frenetici degli itinerari più canonici, tra Napoli, Roma, Spoleto, Venezia, Capri, Mantova e Milano, con puntate a Londra e in Baviera; «il dialogo saggistico [...]»⁴⁵⁴ trasformato in «una smisurata conversazione a molte voci di italiani colti». ⁴⁵⁵

Nella postfazione all'edizione Einaudi del '77 vengono ribaditi gli stessi motivi con alcune aggiunte importanti e il supporto di una terminologia che deriva più puntualmente da Šklovskij, in virtù della traduzione del '66 di *O teorii prozy*, chiamata in causa con un riferimento esplicito. Viene introdotto il motivo del «coacervo, o del centone, della Cena letteraria»⁴⁵⁶ e del «romanzo saggio trasformato in romanzo-conversazione»,⁴⁵⁷ dove vigono «non personaggi ma atteggiamenti mentali»,⁴⁵⁸ e sull'onda della triangolazione Šklovskij-Bachtin-Frye il riferimento teorico alla satira menippea rafforza la scelta del *Satyricon* come modello, con derivazioni da Persio e Macrobio.

450 Alberto Arbasino, *Fratelli d'Italia*, Milano, Adelphi, 2000, p. 1283.

451 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p.1385- 1388 *passim*.

452 *Ibidem*.

453 *Ibidem*.

454 *Ibidem*.

455 *Ibidem*.

456 Alberto Arbasino, "Postface 1977 a *Fratelli d'Italia*", *Certi romanzi. Nuova edizione*, op. cit., 201.

457 *Ivi*, p. 202.

458 *Ibidem*.

Il saggio di Manica, *Se il romanziere non racconta storie*, introduttivo al primo volume dei “Meridiani” dedicati ad Arbasino, che racchiude la preziosa prima edizione di *Fratelli d’Italia*, altrimenti irreperibile, prende avvio con un’esortazione ispirata dal senso di smarrimento dovuto all’eccedenza di segnalazioni, di cui si è detto. L’invito, condiviso, è volto alla ricerca di un vuoto, il non-detto o il detto-tra le righe, inseguendo vie poco battute, perlustrando i margini.

Concentrare la ricerca sui frammenti conclusivi dell’ultimo capitolo, che si presentano al lettore come postille depositate in modo disaggregato ai confini dell’opera, consente infatti di tracciare una mappa del romanzo effettivamente scritto attraverso gli accenni al romanzo che Antonio, il doppio del narratore, ha in mente di scrivere. Si delinea così la fisionomia di «un’opera basata sul presente»,⁴⁵⁹ nutrita dai ricordi «accuratamente nascosti», dove sia evidente il tentativo di «rendere plausibile un certo ricalco poetico del “parlato”, come filtrando il “plot” attraverso la mediazione della voce umana»⁴⁶⁰, così come di sovvertire la prestabilita distribuzione delle parti che non prevede deroghe alla convenzione per cui «il personaggio comico deve far ridere [...] quello “positivo” dire e fare cose esclusivamente nobili, quello malvagio cattiverie e basta»,⁴⁶¹ e impone di mantenere ben distinti i generi – mai il tragico commisto al comico – e di non destabilizzare la gerarchia fra ciò che è essenziale, sempre in evidenza, e l’irrilevante, sempre in secondo piano.⁴⁶²

Il progetto compositivo sembra modellarsi sulla strategia proposta da Ivy Compton-Burnett nei suoi romanzi, con la correzione apportata dalla lezione dell’*“only connect”* di Forster,⁴⁶³ sebbene fraintesa, e ribadita nel corso del tempo sull’onda di questo fraintendimento alla stregua di un vero e proprio *Leitmotiv*. L’esortazione alla complementarietà, che lo scrittore inglese circoscrive nel romanzo *Howard’s End* all’ambito amoroso – in particolare la connessione auspicata riguarda gli elementi ‘male assortiti’ di una coppia di sposi – viene interpretata da Arbasino, e non solo da lui, nel senso più ampio di una “pratica della trasversalità”,⁴⁶⁴ intesa come abbattimento dei confini della specializzazione acuminata dalle modalità accademiche:

459 *Ivi*, p. 1125-1140 *passim*.

460 *Ibidem*.

461 *Ibidem*.

462 Si vuole ricordare che proprio su questo punto si articolano alcune obiezioni espresse da Bassani che Arbasino forse fa in tempo a confutare nei frammenti: mescolanza di saggistica e narrativa, mescolanza di comico e tragico, protervia nel dare risalto ai fatti irrilevanti. Vedi: Roberta Cesana, “*Libri necessari*”. *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, op. cit., p. 346.

463 «It did not seem so difficult. She need trouble him with no gift of her own. She would only point out the salvation that was latent in his own soul, and in the soul of every man. Only connect! That was the whole of her sermon. Only connect the prose and the passion, and both will be exalted, and human love will be seen at its heightest. Live in fragments no longer. Only connect, and the beast and the monk, robbed of the isolation that is life to either, will die», Edward Morgan Forster, *Howard’s End*, London, Penguin Books, 1989, p. 188.

464 Giuseppe Panella, *Alberto Arbasino*, Firenze, Cadmo, 2004, p. 141.

Per me, invece, significa vedere un fatto culturale nei suoi possibili livelli di contestualità, nel suo “contesto” più largo (questa differenza rispetto alla pratica accademica vale anche per la critica letteraria, musicale, artistica dove coloro i quali studiano un artista – anche del passato – non connettono il fenomeno che esso rappresenta con il contesto). Il mio interesse, invece, è sempre andato al ‘contesto’ più ampio di ogni opera con la quale mi sono confrontato.⁴⁶⁵

Nella disarticolata disposizione dei frammenti ricchi di notazioni metatestuali, che la finzione narrativa descrive come «Note in vista di un libro: o un libro in forma di note»,⁴⁶⁶ assume gradualmente forma il metodo compositivo che ha regolato la scrittura di *Fratelli d'Italia*, reso in tal modo esplicito nel finale, come una dichiarazione d'intenti posta *in exitu* a suggellare l'impresa annunciata nell'esordio, e, al tempo stesso, a suggerire che l'autore non ha mai allentato il fermo controllo del “congegno”, mantenuto costantemente al vaglio di una verifica teorica sempre vigile. Sono dunque rilevabili le componenti sostanziali dell'autorialità – o poetica – arbasiniana a questa altezza: materiali accumulati in presa diretta o attinti a una memoria personale decontaminata da qualsiasi filtro emotivo – il famigerato “tinello” che ben rappresenta il discrimine con Bassani – e tesaurizzati in una struttura – il “congegno”, appunto, – organizzato sulla coesione interna degli elementi costitutivi in funzione di un effetto estetico programmato con lucidità, il cui modello rimane il romanzo tradizionale, con la solidità e la compattezza interna delle sue parti. A dispetto della enfaticata affiliazione dell'autore allo schieramento della neoavanguardia e del continuo tentativo dissacrante messo in atto attraverso un uso strumentale dell'ironia – i «paraventi [...] falsamente ironici»⁴⁶⁷ smascherati da Rinaldi –, spie del tentativo di occultamento di una indissolubile «“vocazione tradizionale”», la strutturazione dei sei capitoli si rivela modellata su una salda tripartizione che prevede spostamenti geografici abbinati a salti tematici. Rinaldi ne indica alcuni esempi:

Il capitolo secondo si svolge a Spoleto (teoria dell'arte); a Roma (Desideria e la società mondana); di nuovo a Spoleto (la musica). Invece il capitolo quinto passa da Milano (delusione del boom), a Monaco (la vita e i luoghi di Ludwig di Baviera) e di nuovo a Milano (il Settecento).⁴⁶⁸

465 *Ivi*, p. 141-142.

466 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 1124.

467 Rinaldo Rinaldi, *Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 202.

468 *Ivi*, p. 203.

Lo schema “sinfonico” agisce come l’impalcatura di un edificio teatrale nel quale viene messo in scena, per accumulo, lo spettacolo dei primi anni Sessanta. L’enumerazione degli scenari – città, festival teatrali, stagioni operistiche, salotti, feste, arredamenti, funerali, periferie, ristoranti, grandi magazzini, dei dettagli che li definiscono e delle legioni di personaggi che li abitano genera la registrazione – e secondo Doležel la creazione – di un universo difficilmente riassumibile, di cui si fornisce una cartografia che ambisce, come si vedrà, alla completezza.

La lezione dei formalisti russi “sulla messa a punto del congegno narrativo”,⁴⁶⁹ appresa grazie all’intercessione di Ripellino,⁴⁷⁰ “spacciatore” dell’antologia *Russian Formalism*, edita da Mouton nel 1955, introvabile in Italia, è accolta con entusiasmo. L’insistenza sulla «progettualità nella formalizzazione delle strutture narrative»⁴⁷¹ è ascritta dall’autore allo slancio che ha accompagnato la scoperta di un armamentario teorico, “la ricerca russa e francese sulle strutture formali del manufatto letterario” – cassettoni ricolme di attrezzi affascinanti – in perfetta sintonia con l’emergenza di un nuovo sentire, dalla portata di un «trauma liberatorio».⁴⁷²

Il fervore che si va diffondendo tra alcuni intellettuali italiani nello “scatto” fra gli anni Cinquanta e i Sessanta assume i tratti di un movimento di liberazione culturale dai postumi dell’asfissia del regime e delle lesioni causate dal secondo conflitto mondiale. L’attività creativa della scrittura perde ogni connotato romantico, e – de-foscolizzata – assurge al ruolo di tecnica finalizzata alla costruzione del congegno, ma anche al «ricalco poetico della lingua parlata»,⁴⁷³ fitto reticolo che insinuandosi nell’organismo testuale ne rafforza la coesione. Il testo assume la fisionomia di un “Giocattolo”⁴⁷⁴ da montare e rismontare, è definito una «struttura circolare a grossi blocchi concentrici, dei quali l’ultimo si salda al primo»,⁴⁷⁵ e ancora una «forma narrativa a giunture allentate».⁴⁷⁶ Nella sua costruzione la maggiore attenzione compositiva è destinata a rafforzare la solidità del sistema portante, atto a contenere ‘tutto’; ne consegue l’accusa di evanescenza rivolta a trama e personaggi, rilevata dalle prime critiche dopo la pubblicazione. Nella recensione sul «Verri» del luglio ‘63, Guglielmi etichetta i personaggi come «mancati, insufficienti, incompleti, non cresciuti»⁴⁷⁷ e ne paragona l’incompletezza “compiaciuta”, a cui assegna la definizione davvero

469 Alberto Arbasino, “Postface 1977 a *Fratelli d’Italia*”, *Certi romanzi*, op. cit., 200.

470 Cfr.: Andrea Cortellessa, “Rivestire di nomi l’abisso. Note per un itinerario in Ripellinia” in *Ermeneutica letteraria*, n. 5, 2009, p. 115-134.

471 Alberto Arbasino, “Postface 1977 a *Fratelli d’Italia*”, *Certi romanzi*, op. cit., 199.

472 *Ibidem*.

473 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p.1131.

474 *Ibidem*.

475 Alberto Arbasino, “Postface 1977 a *Fratelli d’Italia*”, *Certi romanzi. Nuova edizione*, op. cit., p. 201.

476 *Ivi*, p. 202.

477 Angelo Guglielmi, “Il romanzo di Arbasino” in «Il Verri», luglio 1963 ora in Marco Belpoliti, Elio Grazioli,

datata, per la sua improponibile *politically incorrectness*, di “mongolismo spirituale”⁴⁷⁸ a quella del protagonista del *Tamburo di latta* di Grass, Oskar, che ha deliberatamente deciso di arrestare la propria crescita all’età di tre anni in segno di protesta contro il mondo degli adulti.

Le opinioni della critica al riguardo divergono. Nel considerare *Fratelli d’Italia* il segnale di una sorta di restaurazione del «sistema ben ordinato della Letteratura»⁴⁷⁹ dopo le scorribande nei territori sperimentali della *Narcisata* e della *Controra*, Rinaldi ne riconosce la consistenza dei personaggi,

figure a tutto tondo, parenti stretti non di Bouvard e di Pécuchet ma di Eugenia Grandet, Anna Karenina [...] che collegano questo libro alle solide e sicure pareti del romanzo balzachiano.⁴⁸⁰

Di sfumature balzachiane sembra colorarsi il progetto di «catturare il presente», sinteticamente enunciato in una delle note conclusive del romanzo, poi specificato più distesamente nella *Postface* del ‘77, volto a registrare il passaggio antropologico che tra la fine dei Cinquanta e l’inizio dei Sessanta ha coinvolto in un clima di «euforia spropositata» la società italiana, indotta dal discorso comune e poco lungimirante di politici, sindacalisti, industriali etc. a un consumismo sfrenato, senza la percezione «di agire sopra una crosta sottile e precaria di facoltosità parvenue e apparente».⁴⁸¹ La “sventatezza” che Arbasino attribuisce al carattere italiano, accentuata dalla corruzione e dalle condizioni ataviche di miseria e arretratezza, contribuiscono a rendere sbiadito lo sfavillio del miracolo economico, a quell’altezza – nel ‘77 – leggibile come un momento di obnubilamento collettivo, una follia onirica «alla base di tutti i successivi disastri»,⁴⁸² rimossa dalla discussione pubblica.

Il proponimento di una registrazione che miri all’esaustività – ricordare tutto e riproporlo nella costruzione narrativa – trova un precedente nella già citata aspirazione del borgesiano Carlos Argentino Daneri a «mettere in versi il pianeta in tutta la sua rotondità»⁴⁸³ dentro le pagine del suo poema *La terra*. La lettura dei versi tediosissimi affligge il narratore dell’*Aleph* al punto da fargli rimpiangere i quindicimila endecasillabi del poema topografico *Poly-Olbion*, un altro delirio di onnipotenza descrittiva, nel quale la lenticolare esposizione delle contee dell’Inghilterra e del Galles

Alberto Arbasino, op. cit., p. 152.

478 Al confronto l’epiteto di *spooks* con il quale il professor Coleman bolla i suoi studenti assenteisti in *The Human Stain* di Roth assume la sfumatura un complimento.

479 Rinaldo Rinaldi, *Il romanzo come deformazione*, op. cit., p. 202.

480 *Ivi*, p. 203.

481 *Ivi*, p. 198.

482 *Ibidem*.

483 Jorge Luis Borges, *Antologia personale*, presentazione di Alberto Arbasino, Milano, Longanesi, 1979, p. 147.

è affidata dal poeta secentesco Michael Drayton agli alberi, ai campi e soprattutto ai fiumi, trasformati in voci parlanti.

L'ansia di completezza che affligge i due autori citati da Borges, uno appartenente al mondo finzionale dell'*Aleph* e uno alla storia letteraria inglese, non risparmia Arbasino.

Si traduce in un laboratorio continuo che, lungo il corso delle tre successive edizioni, oltre alla ristampa del '67, dilata le dimensioni fino ad arrivare alle 1371 pagine dell'edizione Adelphi del '93. Così il mondo finzionale gravitante intorno ai primi anni Sessanta si accresce in versioni sempre più espanse, arricchite di dettagli e di precisazioni, in un'ossessione archivistica che nasconde un paradosso. Fin dai tempi della *Gita a Chiasso* la scrittura di Arbasino è percorsa da strali rivolti contro il mondo scolastico; punzecchiature polemiche non ne risparmiano il campo semantico (norme didattiche, tema unico, esortazioni retoriche, tornata accademica, pedagogia e ammonimento, apprendistato coi capelli bianchi, classe unica, anno scolastico, programma limitato, ripetere la lezione); l'epiteto di maestro viene usato, spesso in endiadi con l'aggettivo "arretrato" e non mancano passaggi con forte connotazione negativa diluiti nella trama alla stregua di veri e propri *Leitmotive*.⁴⁸⁴ Si veda, fra molti esempi, il dialogo in cui il narratore accenna con *nonchalance* al fatto di essere ricorso a una tesi a pagamento.⁴⁸⁵ O si veda un'altra affermazione contenuta in un'intervista in cui si riconosce il valore della lettura di Adorno fatta intorno ai vent'anni, formativa in quanto avvenuta «fuori dalla scuola».⁴⁸⁶ Quel che Arbasino esplicita attraverso il trattamento parodico della materia è la totale svalutazione di un paesaggio asfittico, la scuola italiana tra gli anni Trenta e Cinquanta, popolato da una fauna molto vicina a quella fissata nell'immaginario dall'esilarante galleria di ritratti scolastici inserito in *Amarcord*, chiaramente inadeguata al compito di stimolare un'autentica formazione, aggiornata e cosmopolita *comme il faut*. Possibile invece fuori dalle istituzioni predisposte, nelle modalità che Arbasino persegue con determinazione e che Bourdieu sottoscrive:

Purché, però, si posseggano tutti i tratti della distinzione: portamento, prestanza, aspetto, dizione e pronuncia, buone maniere e buone abitudini; senza di cui, per lo meno su questi mercati, tutte le conoscenze scolastiche valgono poco o niente,

484 Pierre Bourdieu, *La distinction*, trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 90.

485 ««Allora, me la guardi la tesi?» domando a Antonio mentre si aspetta. È un vecchio discorso. Ma lui come al solito si rifiuta, anche se ce l'ho lì in macchina, con la scusa che non ha tempo. "Quanto l'hai pagata?" mi fa. "Duecentomila." È proprio un suo ex-compagno di corso, che me l'ha fatta. Lo sa bene. "Allora sarà fatta giusta" mi fa. "E poi non mi ricordo più niente"», Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p.1041.

486 Graziella Pulce, *Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino*, Roma, Bulzoni, 1988, p. 186.

mentre, proprio per il fatto che la scuola non le insegna mai, o mai in modo completo, essi definiscono di per sé la distinzione borghese.⁴⁸⁷

Nel momento in cui si trova a dover spiegare la tendenza alla riscrittura che contraddistingue la sua fisionomia autoriale, le argomentazioni rivelano la vocazione innegabilmente pedagogica che vivifica l'intenzione di compilare una documentazione a caldo» il più possibile esaustiva, «una specie di memoria del presente»,⁴⁸⁸ rivolta a chi non c'era. La propensione all'archivio racchiude in sé il demone dell'incompletezza. Arbasino ritorna sulla questione della riscrittura. Nel rivendicarla come peculiarità della tradizione letteraria nazionale adduce gli esempi illustri di Tasso e Manzoni. Nel fornire invece una spiegazione a quella che è con tutta evidenza una distinzione peculiare della sua strategia compositiva, la riscrittura, si affida a due diverse motivazioni. La prima attiene all'esigenza di mantenere una corrispondenza il più possibile coincidente tra la stesura e le fasi precarie delle intenzioni; mutando rapidamente queste ultime al ritmo veloce delle sollecitazioni che agiscono sulla ricettività sensibilissima dell'autore, le stesure sono obbligate ad adeguarvisi, secondo le volute di un *loop* che annienta ogni aspirazione classicista alla versione definitiva. L'altra motivazione invece scaturisce dalle circostanze delle ripubblicazioni periodiche che implicano un lavoro di completamento di quelle che Arbasino avverte come potenziali omissioni, aggiornate con «quello che ci poteva essere di latente, di non risolto, di non spiegato»,⁴⁸⁹ cercando il più possibile di evitare integrazioni afferenti a situazioni, eventi o persone successive alla data delle singole edizioni. L'attenzione rivolta alla *continuity* del mondo finzionale messo in piedi con un congegno narrativo così complesso, risulta un tratto rivelatore della consapevolezza compositiva di Arbasino che ne avvicina il romanzo in questione alle opere mondo degli autori demiurghi analizzate da Moretti, con le quali condivide

il desiderio segreto (e frustrato) [...] di rappresentare la totalità sociale – e insieme 'rivolgersi' ad essa. Essere [opera] innovatrice e popolare, complessa e semplice, esoterica e immediata: sanare la grande frattura tra ricerca d'avanguardia e cultura di massa.⁴⁹⁰

487 Pierre Bourdieu, *La distinction*, trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, op. cit. p. 90.

488 *Ivi*, p. 188.

489 Alberto Arbasino, "Conversazione con Furio Colombo. Specchio delle mie trame", Marco Belpoliti, Elio Grazioli, *Alberto Arbasino*, op. cit., p. 98.

490 Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 1994, p.100.

È un desiderio che rimane latente nella difficoltà a porre una fine definitiva all'intreccio, dal momento che chiudere il testo comporta la rinuncia alle «potenzialità combinatorie»⁴⁹¹ che lo hanno fatto espandere fino a quel punto, rinuncia che porta con sé il sentore di un «immeritato impoverimento».⁴⁹² Il miraggio di «un'espansione virtualmente illimitata»,⁴⁹³ nella prassi compositiva arginata dai bastioni di una coerenza ricercata con ostinata acribia, si affida a una memoria prodigiosa, che si suppone alimentata con sistemi di catalogazione del tutto artigianali, visto il rifiuto più volte espresso dall'autore nei confronti del ricorso ai supporti elettronici.⁴⁹⁴

Tuttavia, dalla mole davvero considerevole dei materiali delle quattro stesure (Feltrinelli 1963, Feltrinelli 1967, Einaudi 1976, Adelphi 1993), sui quali Arbasino interviene, qualcosa inevitabilmente sfugge al controllo. Si viene generando, nel corso delle diverse revisioni, una frizione tra la cronologia del mondo finzionale, che coinvolge i personaggi dal maggio 1961 al gennaio 1962 (i tempi della stesura) e la cronologia esterna, che riguarda l'ambientazione della prima edizione (i primi Sessanta) e arriva al contesto dell'ultima, frizione dovuta a un loro progressivo sfasamento. Mentre il referente sociale e culturale della prima edizione è quasi coevo al racconto finzionale, già per quello dell'edizione del '76 il divario si allarga, lasciando spazio ad «anacronismi, paradossi e aporie»⁴⁹⁵ che Bartezzaghi non imputa a un controllo a maglie allargate, ma al crearsi organizzato di una dimensione «ipercronica» del romanzo, una sorta di eterno presente fissato su una «pervasiva aria-Sessanta»⁴⁹⁶ dove risiede un Ipernarratore che

vive sia nel romanzo sia fuori: continua a raccontare la stessa storia, ma tiene conto retrospettivamente del tempo che sta passando dal «Siamo qui» del romanzo al «Siamo qui» del momento storico [...]. L'ipernarratore dell'edizione '76 sembra aver letto l'edizione '63, la revisione '67, le recensioni e gli articoli critici. L'ipernarratore dell'edizione '93 parla tenendo in mano l'edizione '76 (così come l'autore ha tenuto sott'occhio anche bozze, manoscritti e varianti già scartate), e il romanzo passa dalla presa diretta dell'edizione '63 alla temporalità complessa del '93».⁴⁹⁷

491 *Ibidem*.

492 *Ibidem*.

493 Franco Moretti, *Opere mondo*, op. cit., p.106.

494 «E dunque, senza quelle protesi computeriali nella pratica burocratica della letteratura, la copia di lavoro sarà sempre unica, come un dipinto eseguito coi pennelli e non mediante una elaborazione elettronica» in Alberto Arbasino, *Ritratti italiani*, op. cit. p. 396.

495 Stefano Bartezzaghi, «Vaffanculo! Parolacce e cose da non dire nei *Fratelli d'Italia* di Albergo Arbasino», Marco Belpoliti, Elio Grazioli, *Alberto Arbasino*, op. cit., p. 381.

496 *Ivi*, p. 382.

497 *Ivi*, p. 382-383.

Per un riscontro di questo dispositivo che denuncia ancora una volta l'adesione di Arbasino in fase progettuale alla vocazione metatestuale della scrittura, si propone – intensificato – uno fra i diversi esempi rilevati da Bartezzaghi, ossia il trattamento dedicato alla *boutade* arcinota della *Gita a Chiasso*, di cui già si è detto. Nell'articolo apparso sul «Giorno» nel '63 troviamo la prima formulazione:

Bastava arrivare fino alla stanga della dogana di Ponte Chiasso, due ore di bicicletta da Milano etc.,⁴⁹⁸

importato così nell'edizione del '63:

Per gli autodidatti sarebbe anche bastato fare una gita a Chiasso intorno al 1919 [...]. Bastava arrivare fino alla stanga della dogana di Ponte Chiasso etc..⁴⁹⁹

La risonanza che l'inserimento dell'invito semiserio in un romanzo tanto chiacchierato riverbera, produce una trasformazione, visibile nell'edizione '76:

Per gli autodidatti sarebbe anche bastato fare la solita, la famosa, la noiosa gita a Chiasso verso gli anni Trenta [...] Lo si è ripetuto le mille volte, bastava arrivare fino alla stanga della dogana etc..⁵⁰⁰

Nell'edizione del '93 l'ipernarratore costruisce intorno all'autocitazione una cintura di sicurezza e, per prevenire la saturazione del lettore, la esplicita esasperando il sarcasmo rivolto soprattutto contro se stesso:

...E ormai diventa una solfa che suona dietro come il barattoletto attaccato alla coda del cane... Ma bastava arrivare fino alla stanga della dogana, due ore di bicicletta da Milano,⁵⁰¹

e aggiunge una stoccata da satira politica di costume per intensificare l'effetto:

Ma se son lì tutti in fila, adesso, a depositare le loro prime centomila al Credito Svizzero.⁵⁰²

Se, come si è cercato di evidenziare, nel mondo finzionale dentro il quale si muove l'ipernarratore arbasiniano si aprono continue spaccature temporali che minano la compattezza dell'iperpresente

498 Alberto Arbasino, "La gita a Chiasso", Marco Belpoliti, Elio Grazioli, *Alberto Arbasino*, op. cit., p. 39-42.

499 *Id.*, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 750.

500 *Id.*, *Fratelli d'Italia*, Torino, Einaudi, 1976, p. 195.

501 *Id.*, *Fratelli d'Italia*, Milano, Adelphi, 2000, p. 386.

502 *Ibidem.*

creato dal sovrapporsi delle varie stesure, l'utilizzo dell'avverbio 'adesso' assume una consistenza provocatoria. È una spia luminosa rivolta all'attenzione di un lettore consapevole, che segnala la presenza di un ponte teso, solo per lui, tra i salti temporali di un trentennio ('63-'93) e sollecita la sua disponibilità a partecipare al gioco della iperscrittura. Un lettore, questo sì, postmoderno.

Attraverso la testimonianza di Elena De Angeli, preziosa editor che collabora con l'autore da *Le piccole vacanze* Einaudi del '57, e che lo ha seguito in Adelphi per l'ultima edizione di *Fratelli d'Italia*, l'operazione di riscrittura del congegno svela fasi e attrezzi. Il più prezioso di questi, ai fini dell'indagine, che conferma la supposizione di un metodo personale per fare ordine nel caos cosmico dell'universo finzionale di *Fratelli d'Italia*, si presenta come un insieme di sei cartelle contenenti un «bizzarro elenco, scandito in suddivisione alfabetica».⁵⁰³ È un inventario dei *Leitmotive* ordinati alfabeticamente secondo una catalogazione di servizio finalizzata a registrarne l'uso con il numero delle pagine corrispondenti – si va da “Autoritratti in sonetto” a “Zanardelli (con Dossi e Gadda)” – al quale si aggiunge un elenco di riferimenti, citazioni e giochi di parole del cui uso calibrato viene tenuto conto. Le notazioni relative agli interventi di Arbasino sulle bozze evidenziano un controllo mantenuto costante, nella ricerca continua di una corrispondenza tra intenzione e resa. Lo scrittore procede tenendo conto della musicalità della scrittura, della scorrevolezza ottenuta con un ricorso sorvegliato a ripetizioni, del deliberato alternarsi dei registri, della coerenza fra i materiali delle integrazioni, di cui si è detto sopra, e infine, anche dell'armonizzazione dei segni grafici sulla pagina. Come sottolinea anche l'approfondita analisi condotta sulle varianti di *Fratelli d'Italia* da Martignoni, Lucchelli e Cammarata, la continua opera di revisione e riscrittura è condotta dall'autore all'insegna di una coerenza perseguita con ostinazione. Se Arbasino persevera nel ritornare sul proprio testo per rafforzare la precisione dei 'segni' inseriti e depurarlo da ogni traccia di pressapochismo lessicale, agisce indotto dalla motivazione che sostiene fin dall'esordio «l'allestimento del microcosmo di *Fratelli d'Italia*».⁵⁰⁴ Tutto il suo lavoro rivela la cura maniacale del dettaglio, la precisione del capomastro intento all'edificazione di un cosmo intero, attraverso la trasposizione di un immenso repertorio di dati dal suo teatro mentale al 'teatro della memoria' che le varie stesure allestiscono. Se, come attestano le più recenti indagini neurologiche, il meccanismo della memoria episodica è descrivibile come un processo di rappresentazione che avanza attraverso ricostruzioni, a partire da eventi cruciali, non

503 Elena De Angelis, “Editing”, Marco Belpoliti, Elio Grazioli, *Alberto Arbasino*, op. cit., p. 285-292.

504 Clelia Martignoni, Cinzia Lucchelli, Elisabetta Cammarata, *La scrittura infinita di Alberto Arbasino: studi su “Fratelli d'Italia”*, Novara, Interlinea, 1999, p. 10.

sempre attendibili, per la presenza sistematica di errori e distorsioni, ci pare che la riscrittura di Arbasino, nel caso di *Fratelli d'Italia*, vada letta in questo senso.

4.4 Opere mondo e mondi possibili

Nel corso del paragrafo precedente, sotto l'influsso esercitato dall'autorevolezza della suggestiva proposta ermeneutica allestita da Moretti, si è accennato alla possibilità di attribuire a *Fratelli d'Italia* l'attestato di opera mondo. In realtà, vale la pena di procedere a una più cauta revisione dei requisiti richiesti, per verificare la legittimità di un'attribuzione che rischia di sembrare affrettata. Ripercorriamo le pagine in cui l'autore enuncia tali requisiti. Innanzitutto i testi che aspirano ad essere inventariati come opere mondo, afferenti cioè al genere individuato da Moretti come unico in grado di esprimere l'epica nella modernità, devono configurarsi come «stranezze, anomalie»⁵⁰⁵ e risultare di conseguenza difficilmente classificabili. I confini dello spazio geografico al loro interno rappresentato devono essere tanto estesi da travalicare i limiti della nazione, ed evocare il concetto di mondo. Devono esibire una predisposizione enciclopedica e una propensione all'uso delle convenzioni stilistiche e formali in vigore fino a quel momento, orientate a valersi di una forma «super-canonica» e a sottoporla a procedimenti di scrittura che ne rendono il testo di difficile fruizione. Il destino delle 'opere mondo' risulta così affidato alla trasmissione scolastica, per una certa loro insufficienza a bastare a se stesse,⁵⁰⁶ vale a dire a sapersi creare un pubblico di lettori affezionati. Al centro della trama devono disporre un eroe che si confronta non più con la mitologia della frontiera, bensì con la prosaicità del mondo occidentale nel quale è inserito, fondamentalmente, con l'attitudine di uno spettatore⁵⁰⁷ passivo, più che di un uomo d'azione. Deve riecheggiare al loro interno la forza dell'universalismo epico, sebbene depotenziato con la facoltà demistificante dell'ironia. In loro va mantenuta una continuità nei confronti del passato, rimpiazzata l'inclinazione a idealizzarlo con la disposizione a saccheggiarlo, come un deposito di reperti, e a svalutarlo attraverso il ricorso al *pastiche*. La centralità dell'intreccio va sottoposta⁵⁰⁸ a un processo di rifunzionalizzazione, aprendo a continui sviluppi un'azione epica *sui generis*, recisa in episodi, attraverso digressioni che spaziano in scenari geografici contemporanei, con preferenza per i contesti urbani, ma anche non contemporanei – la pratica del saccheggio del passato appena citata –

505 Franco Moretti, *Opere mondo*, op. cit., p. 3.

506 Franco Moretti, *Opere mondo*, op. cit., p. 6.

507 Franco Moretti, *Opere mondo*, op. cit., p. 15.

508 Franco Moretti, *Opere mondo*, op. cit., p. 20.

messi sincronicamente in sintonia con il contemporaneo. Deve attuarsi la rinuncia allo scioglimento di un intreccio ormai disgregato, riposta in un finale risolutivo.

La mossa successiva è verificare fino a che punto le caselle predisposte nell'elenco possano essere confermate da una valutazione di conformità del romanzo di Arbasino. Innanzitutto *Fratelli d'Italia* può essere inserito a ragione nel genere romanzesco, deputato a esprimere l'epica nella modernità secondo Moretti, di cui mantiene la solida struttura formale, predisposta con «una progettualità addirittura maniacale»,⁵⁰⁹ tanto da correre il rischio di passare per il risultato di una restaurazione – secondo il parere citato di Rinaldi – al confronto di esperimenti coevi più destabilizzanti. Il riferimento d'obbligo è a *Capriccio italiano* di Sanguineti, designato a certificare gli esiti sulla prosa della stagione della neoavanguardia. Al tempo stesso esso va a costituirsi effettivamente come un'anomalia per l'«azzeramento»⁵¹⁰ a cui sottopone i personaggi, ridotti dalla lezione del *Nouveau Roman* alla condizione di pure emissioni di voci, interscambiabili attanti della conversazione ininterrotta che si protrae sulla pagina senza soluzione di continuità.

La malleabilità dello schema del romanzo-conversazione è tale da adattarsi alla digressione nello spazio, continua ed estesa anche al di là dei confini della nazione (la Germania, Londra) – alla cui costituzione il romanzo ottocentesco aveva collaborato. Tutti i sei capitoli resoconti di spostamenti sui quali si innestano i dialoghi dei personaggi, secondo un procedimento per cui «la storia diventa più lenta, e il mondo più grande».⁵¹¹ Nello sbilanciamento dell'equilibrio narrativo verso una netta dilatazione delle digressioni geografiche a scapito dell'avanzamento della trama, risolto in scarse e lapidarie note finali, è ravvisabile l'intuizione che spinge l'autore a trasferire sul piano dello spazio la rappresentazione di una società colta in un particolare momento storico. Sulla predisposizione all'enciclopedismo e al ricorso all'ironia lasciamo la parola ad Arbasino, che a ridosso della seconda edizione rivendica il progetto di «un'anatomia enciclopedica' di dialoghi, divagazioni, interludi, parodie di 'generi' diversi, e donchisciottismo, e ironia»,⁵¹² in cui la serialità orizzontale della trama consente di essere integrata da inserimenti, attraverso tagli verticali, secondo

509 Alberto Arbasino, "Postface 1977 a *Fratelli d'Italia*", op. cit., p. 200.

510 *Ivi*, p. 205. Si riporta più estesamente la dichiarazione di poetica di Arbasino: «Eseguiare quel certo romanzo-saggio di tradizione piuttosto tedesca e mitteleuropea in forma di romanzo-conversazione, di ascendenza piuttosto inglese [...]. cioè, trasformando un intero mondo di idee in conversazione ininterrotta, a costo di rischiare un azzeramento dei personaggi ai manierismi 'neutri' e 'bassi' del *Nouveau Roman* e della sua Dilatazione del Quotidiano, anche perché da questa conversazione che è più 'comportamento' («gesto linguistico») che non 'commedia, viene abolito ogni «residuo secco» di psicologia (sperimentale o sentimentale), e alla 'caratterizzazione' davvero non si accorda importanza...».

511 Franco Moretti, *Opere mondo*, op. cit., p. 44.

512 Alberto Arbasino, "Postface 1977 a *Fratelli d'Italia*", op. cit., p. 204.

la struttura che Segre, citando Šklovskij ha definito a «schidionata»,⁵¹³ del tutto pertinente, trattandosi di spiedi, all'atmosfera da «Osteria Letteraria»

dove siedono alla stessa tavola Alice Toklas e il Doktor Faustus, Narciso e Boccadoro con Zelda, il Palinurus di Cyril Connolly e la Marescialla del *Rosenkavalier*, Lucien de Rubenpré e Otto Klemperer.⁵¹⁴

I continui inserimenti di materiali, – o meglio di 'segni – a cui viene costretta la forma-canonica, oltre a dilatarne l'estensione, ne mettono a repentaglio la leggibilità. Fino a questo punto sembra di poter affermare che il romanzo di Arbasino condivide con l'opera mondo tutte le caratteristiche così come sono state delineate da Moretti. Per quello che riguarda invece l'inserimento nel canone scolastico subentrano due questioni. Oltre all'ostacolo riguardante la sua non facile fruizione, appena segnalato, un'ulteriore esitazione potrebbe scaturire dalle modalità di sviluppo di un motivo narrativo, risolvibile probabilmente conferendo alle stesse – modalità – il peso adeguato. L'atteggiamento programmaticamente distaccato con cui si amministra l'omofilia nelle relazioni che vari personaggi, i protagonisti *in primis*, intrecciano, potrebbe ritenersi eccedente la capacità di ricezione della scuola italiana contemporanea. Il dato della preferenza sessuale non è presentato con l'enfasi del dramma sociale, o della tragedia individuale – scelte che oltre alla tipizzazione farsesca agiscono come legittimanti non tanto l'ingresso nel canone, quanto nel *mainstream* transmediale –, bensì a tratti con i toni della commedia, o, più spesso con accenni distratti e reticenti, come un dettaglio di minima importanza. La sprezzatura esibita, per di più con il corollario di una disinvoltura nell'approccio sessuale favorita dalla disponibilità economica, rende il protagonista e il suo doppio, in particolare, molto *up-to-date*, forse poco edificanti ai fini dell'esemplarità che l'immissione nel canone scolastico tradizionalmente ha sempre richiesto, tuttavia portatori di un approccio positivo, di sostanziale appagamento, che può, a sua volta, trasformarli in esempi di autodeterminazione. L'anomalia di una volontaria abdicazione a costituirsi come campione di codici morali e comportamenti è la stessa colta da Bassani tra le riserve espresse nei confronti del romanzo.⁵¹⁵ Rispetto al tema dell'omofilia si misurano al tempo stesso l'affinità e la distanza da Pasolini.⁵¹⁶ Concorde con lo scrittore e amico nella critica impietosa della deriva estetica della

513 *Ibidem*.

514 *Ibidem*.

515 Vedi nota 328.

516 Si veda la sintesi proposta da Arbasino al riguardo: «Il vero dramma leggibile dietro i film di Pasolini Prima, venir perseguitato per omosessualità in una regione come il Friuli, Paradiso ed Eldorado (per abbondanza di caserme e disponibilità lì per lì di tutto gli omosessuali dell'Alta Italia. Poi vivere l'omosessualità come provocazione e come scandalo in un Roma letteraria e cinematografica e politica e vaticana più omosessuale della Cambridge di Keynes e di Wittgenstein e di Strachey, e tendente a ravvisare nella sodomia oggetto di scherzi e non già materia di

cultura italiana afflitta dai mali della società di massa, l'autore di *Fratelli d'Italia* se ne distacca nelle cause che conducono entrambi a rimpiangere l'arretratezza del mondo arcaico e patriarcale. Pasolini, in virtù di una mitizzazione del mondo preindustriale che sembra modularsi sull'idealizzazione alla quale Dante sottopone il passato feudale e preborghese di Firenze, atteggiamento che Arbasino così sintetizza:

Inorridire constatando che l'età permissiva succeduta alle campagne e battaglie contro ogni repressione ha come conseguenza non già un'allegria sessualità liberata e polimorfa, ma [...] un anticipo di dieci anni in media nell'età di formazione e <chiusura> definitiva della Coppietta piccolo-borghese fissata sui <valori> del Bacetto e del Nido. Dunque, distruggendo nella pratica quotidiana e nella memoria collettiva e perfino nella storia orale quella leggendaria bisessualità antropologica (pagana, gioiosa, ecc.) dei giovani italiani, che non si rivela una subcultura post-moderna, con codici e comportamenti e <conquiste> da società industriale avanzata [...], bensì un <dato> caratteriale antico, il <retaggio> di una società tradizionalmente segregata e paragonabile per chiusura femminile e disponibilità maschile al mondo arabo.⁵¹⁷

A parer suo, invece, a virare in direzione antipermissiva è soprattutto la facoltà acquisita dal lessico di designare le «cose», attraverso il processo di immissione di dosi massicce di vocaboli e definizioni avviato da un'ansia classificatoria di matrice specialistica – l'ossessione per i “ghetti” –. Egli riconosce la lungimiranza degli autori primonovecenteschi dell'epoca d'oro in cui, in virtù della resistenza a nominare la «cosa [...] si facevano cose inverosimili, che naturalmente non erano omosessualità».⁵¹⁸

Sembra invece corrispondere perfettamente ai requisiti richiesti ai protagonisti delle opere mondo, oltre alla moltiplicazione delle digressioni geografiche, di cui sopra, la condizione di spettatori passivi, più che di agenti di una eventuale azione che abbia valenza trasformatrice sui destini di una nazione, un popolo, un individuo. Anche l'attitudine ad assoggettare il passato sotto forma di «Archivio dei tempi»,⁵¹⁹ attraverso la manipolazione dei suoi materiali in bilico tra trattamento parodico e ambizione documentaria, attiene al *mood* del romanzo, che lo esaspera nelle varie stesure, spingendo l'eccedenza di elenchi di dati, inserti, descrizioni ai limiti della sostenibilità del

tragedia» in *Id.*, *Un paese senza*, Milano, Garzanti, 1980, p. 196-7.

517 Alberto Arbasino, *Un paese senza*, Milano, Garzanti, 1980, p. 196.

518 Alberto Arbasino, *Fantasma italiani*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977, p. 143.

519 Franco Moretti, *Opere mondo*, op. cit., p. 38.

lettore. Il ricorso alla riscrittura, introdotta dalle opere mondo, e condivisa da *Fratelli d'Italia*, è il sintomo di una diversa concezione della coesione interna fra i singoli episodi isolati in cui si frantuma l'intreccio. La tutela dell'unità del racconto non è riposta in una *closure* risolutiva, bensì nell'inesausta disponibilità a nuove aperture e rimaneggiamenti. Sembra dunque che, tranne per una questione che si auspica destinata a risolversi grazie a un percorso coraggioso di modernizzazione e abbandono di stereotipi pregiudiziali, inevitabile anche per la scuola italiana, nel complesso il romanzo arbasiniano possa aspirare all'attestato di opera mondo proprio per la sua capacità di inglobare il tempo e lo spazio e creare mondi. Per rafforzare questa attestazione vale la pena di sottoporre alcuni dispositivi che vi ricorrono alla lettura metodologica proposta da Doležel in *Heterocosmica*, con particolare attenzione per il concetto di *enciclopedia*, a partire dalle considerazioni di Eco in proposito. Nel capitolo di *Lector in fabula* dedicato alle "Strutture di mondi" il semiologo si sofferma su un punto fondamentale della teoria fondata sulla cooperazione interpretativa, la natura di costrutti culturali dei mondi possibili. L'esempio che introduce l'argomentazione ha a che fare con la favola di Cappuccetto Rosso. Sia il mondo finzionale in cui è inserita la protagonista, puntualizza Eco, sia il mondo delle credenze della bambina sono creazioni di Perrault. Entrambi contraggono un debito con «l'enciclopedia che regola e definisce il mondo 'reale'»⁵²⁰ di riferimento, prendendone a prestito gli abitanti, una bambina, una nonna, un lupo etc., e le loro proprietà. Anche il mondo reale di riferimento, a sua volta, deve essere considerato come un costrutto culturale. Così noi lettori della favola di Perrault, secondo i dati della nostra enciclopedia, possiamo valutare come irreali la sopravvivenza della bambina al trattamento che le riserva il lupo, mentre un lettore antico avrebbe potuto giudicarla possibile al pari della sopravvivenza di Giona dopo tre giorni di permanenza nel ventre del pesce. L'enciclopedia, in quanto costrutto culturale, non è fissata una volta per sempre, e la sua mutevolezza legata a cambiamenti nello spazio e nel tempo, specifica Doležel «relativizza il recupero del significato implicito»,⁵²¹ il riempimento dei buchi secondo Iser, di cui si è già detto.

Il processo di relativizzazione avviato da Doležel si intensifica quando l'enciclopedia del mondo attuale viene definita "solo una" variante fra le molteplici enciclopedie dei mondi possibili. Essa si differenzia dalle enciclopedie finzionali che contengono l'insieme delle conoscenze condivise all'interno di un mondo possibile. Il primo esempio addotto dall'autore riguarda la descrizione della Colombia possibile costruita da García Márquez in *L'amore ai tempi del colera*, del tutto diversa

520 Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani/RCS, 1979/2015, p. 130.

521 Lubomír Doležel, *Heterocosmica*, op. cit.: p. 181.

dalla descrizione della Colombia attuale. Gli abitanti che popolano la Colombia finzionale del romanzo dispongono di un'enciclopedia finzionale che offre attestazioni geografiche diverse da quelle a disposizione dei lettori, che infatti conoscono i luoghi attuali, ad esempio Bogotá, ma non La Manga, luogo della finzione narrativa inesistente sulle mappe del mondo attuale. Gli abitanti della Colombia creata da García Márquez, a loro volta, non avendo accesso all'enciclopedia del mondo attuale di cui dispongono i lettori, conoscono La Manga soltanto, e ignorano Bogotá.

È compito dei lettori includere nella loro enciclopedia anche l'enciclopedia finzionale della Colombia allestita dall'universo narrativo di García Márquez per potersi muovere in essa con disinvoltura, e soprattutto per «operare inferenze corrette e recuperare il significato implicito»⁵²² (di nuovo i buchi). La premessa metodologica sarà utile per avviare un'ipotesi interpretativa di *Fratelli d'Italia* con gli strumenti predisposti da Eco e Doležel.

Se recuperiamo il frammento della postfazione del '77, sopra citato, in cui l'autore elenca alcuni degli avventori dell'«Osteria Letteraria», metafora dietro la quale è da intendersi il romanzo stesso, possiamo rilevare che il procedimento usato per compilare la lista, nel suo avvicendamento di persone reali e personaggi di finzione, – che ci sembra possa alludere alla rassegna delle anime dei dannati del quinto canto dantesco⁵²³ – attinge al repertorio della cultura occidentale novecentesca, i «Giardini d'Occidente»⁵²⁴ rivisitati «dopo l'orario di chiusura», ovvero la sostanza dell'enciclopedia, uno dei requisiti dell'opera mondo, compilata senza cedimenti nostalgici, alla luce della consapevolezza del protrarsi dei suoi contenuti, anticipatori di mode e tendenze, e del loro riuso sotto le etichette di «mode Kitsch, camp e rétro».⁵²⁵

Così procedendo, l'autore dà vita a un meccanismo complesso che proviamo a districare con l'aiuto della «grammatica» fornita da Doležel, una «cassetta degli attrezzi» che rivela nella sua applicazione la forza di una notevole chiarezza. Attraverso la compilazione di quella lista, che va a costituirsi come un estratto dell'enciclopedia del mondo finzionale creato con il romanzo – i Giardini d'Occidente etc. –, l'autore implicitamente chiede al lettore di includere la medesima enciclopedia, esemplificata dalla lista, nel 'magazzino cognitivo' di cui disporre per essere in grado di orientarsi nel mondo da lui 'ammobiliato'. La richiesta presuppone un lettore già predisposto a mettersi all'unisono con quell'enciclopedia, o comunque interessato a inserirla nella propria enciclopedia personale, per le attrattive di promozione culturale – e forse sociale – che essa garantisce.

522 Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999, p. 182.

523 La rassegna che, come è noto, si estende dal v. 52 al v. 59 del V canto dell'*Inferno*, comprende Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Paride, Tristano.

524 Alberto Arbasino, «Postface 1977 a *Fratelli d'Italia*», op. cit., p. 206.

525 *Ivi*, p. 207.

Riconsideriamo ancora una volta la lista citata. Spostando l'attenzione sul repertorio di conoscenze a disposizione delle persone finzionali, i personaggi che popolano l'universo romanzesco messo in piedi con *Fratelli d'Italia* – Antonio, l'elefante, Desideria e tutta la pletera di comprimari che li circonda – si arriva alla conclusione che quel repertorio, la loro enciclopedia, coincide con quella del mondo finzionale di cui la lista costituisce un estratto. Ecco perché vi possono convivere personaggi di finzione – Boccadoro e Zelda, e persone del mondo 'attuale' (nel senso che Doležel e Eco attribuiscono all'aggettivo),⁵²⁶ Connolly e Klemperer, o addirittura, per complicare ulteriormente il tutto, personaggi del mondo 'attuale' trasferiti nel mondo finzionale. Si fa riferimento ad Alice Toklas, scrittrice statunitense legata a Gertrude Stein da una relazione pluriennale, al centro di *Autobiography of Alice Toklas*, testo in cui la stessa Stein, nelle vesti dell'amica, ricostruisce l'ambiente culturale di una generazione.

In sostanza attraverso la lettura l'autore formula a beneficio del lettore la promessa dell'accoglienza in quel mondo finzionale – non semplicemente gli anni Sessanta, ma la ricezione della tradizione culturale novecentesca così come avveniva nei primi Sessanta – in cambio della sua competenza nell'«operare le inferenze corrette».⁵²⁷ Come scrive Eco:

per organizzare la propria strategia testuale un autore deve riferirsi a una serie di competenze [...] che conferiscano contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l'insieme di competenze a cui si riferisce sia lo stesso a cui si riferisce il proprio lettore. Pertanto prevederà un lettore modello capace di cooperare all'attualizzazione testuale.⁵²⁸

La scelta dei mezzi a disposizione dell'autore per favorire la cooperazione del lettore può comprendere l'uso di una lingua anziché di un'altra, l'adozione di un determinato tipo di enciclopedia, la preferenza per un lessico molto connotato e uno stile particolare e, infine, la presupposizione di una competenza enciclopedica del lettore alla cui costruzione l'autore collabora in prima persona. Nessuno dei due poli di questa tensione comunicativa sarà in grado di verificare l'esito dei presupposti. Né lo scrittore potrà mai verificare il grado della reale competenza del suo lettore, non disponendo che di supposizioni – le classifiche di vendita (che non costituiscono né

526 «“Presente” o “attuale” (in quanto riferito al nostro mondo) è solo un'espressione *indicale* [...]. Un'espressione come [il mondo attuale di riferimento] indica qualsiasi mondo da cui un abitante giudichi e valuti gli altri [...]. In parole povere, per Cappuccetto Rosso che giudicasse un mondo possibile in cui i lupi non parlano, il mondo “attuale” sarebbe il suo, in cui i lupi parlano», Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani/RCS, 1979/2015, p. 135.

527 Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999, p. 182.

528 Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 55.

garanzia di competenza alcuna né di effettiva lettura), le presenze ai vari festival letterari, il numero dei blog di arbasinofili etc.; né il lettore potrà mai verificare il mantenimento della promessa implicita dell'autore, non esistendo nessuna cerimonia ufficiale di investitura che notifichi il suo ingresso nell'ambito universo finzionale di *Fratelli d'Italia*. La tensione tra la promessa implicita dell'autore, e il corrispettivo della supposizione di competenza del lettore genera l'energia necessaria al romanzo per creare e mantenere in vita l'universo finzionale. Un esempio potrà chiarire come.

4.5 Un modello di *distinzione*

La proposta con la quale si decide di concludere questo viaggio nella prima edizione del romanzo arbasiniano, volge l'attenzione intorno al sesto e ultimo capitolo, nella convinzione che una sua lettura guidata possa contribuire a quello che secondo Rousset costituisce il primo compito del lettore, vale a dire «ricostruire un'unità»⁵²⁹ del nuovo mondo, al quale l'opera dà vita, districandosi tra leggi e logiche che lo amministrano. Si ritiene che la posizione di epilogo metta in risalto alcune fra “le leggi e logiche” che maggiormente hanno contribuito alla costruzione dell'universo finzionale di *Fratelli d'Italia*, fra cui un utilizzo reiterato di motivi e tecniche retoriche – l'enumerazione *in primis* – ricorrenze qui portate al parossismo al fine di intensificare «la sensazione di precipitare, precipitare, e non arrivar mai in fondo del tutto»,⁵³⁰ rese così più nitide all'osservazione del lettore. Sottoporre alcune delle logiche che governano il romanzo alla lente di cui si intende disporre, i suggerimenti scaturiti dall'imponente ricerca sui consumi culturali avviata proprio nel 1963, di cui Bourdieu dà conto in *La distinction*, sembra la scelta più consona per far emergere la dinamica della relazione che si viene a instaurare in *Fratelli d'Italia* tra autore e lettore. Capire i termini su cui si fonda tale relazione, e sondare le strategie grazie alle quali viene mantenuta nel tempo, significa comprendere nell'opera il posizionamento dell'autore riguardo al tema prevalente di gran parte della sua produzione, ossia il discorso sul sistema culturale e le sue pratiche. Nonostante lo scenario geografico e sociale che fa da sfondo al testo di Bourdieu sia la Francia – in particolare la rilevazione dei dati, estesa dalle pratiche culturali a quelle alimentari,

529 Franco Giacone, “Introduzione” in Jean Rousset, *Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* (1963), trad. it. : *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, introduzione e traduzione e di Franco Giacone, Torino: Einaudi, 1976, p. XIII.

530 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 1253.

vestiarie, sportive – riguarda Parigi e Lille tra il 1963 e il 1968 – le conclusioni a cui arriva il sociologo francese, attraverso un lavoro di analisi e rielaborazione davvero poderoso dei ragguagli statistici, appaiono ragionevolmente applicabili al contesto italiano. La consonanza di massima che rende i due paesi campioni commisurabili, trova un elemento discordante di un certo rilievo nell'organizzazione delle istituzioni scolastiche, variabile di peso nell'analisi di Bourdieu. Prima di avventurarci in una breve ricognizione è doveroso premettere la convinzione che le differenze di fondo tra un sistema nazionale prevalentemente basato su un'istruzione pubblica a libero accesso – quello italiano – e uno articolato in canali paralleli ben separati dal discrimine di una selezione severa – quello francese – possano influenzare le modalità di fruizione dei consumi culturali in modo consistente. Bourdieu sottolinea quanto sia stretto, in ambito francese – o forse sarebbe meglio dire parigino – il rapporto che lega le pratiche culturali al capitale scolastico, tanto da precedere per incidenza, il legame con l'origine sociale, definita attraverso il dato della professione paterna.⁵³¹ Estendiamo la considerazione di Bourdieu alla società italiana dei primi anni Sessanta, lo scenario del mondo finzionale popolato dai personaggi del romanzo. Come abbiamo visto, nel dargli vita, l'autore non può che prendere a prestito caratteristiche e proprietà dal mondo attuale – sempre nell'accezione già specificata – in questo caso la *tranche* oggetto della presentazione diluita nel primo capitolo. Se ne vuole recuperare un dato fondamentale ai fini del discorso in atto: l'approvazione della riforma della scuola che rende, in Italia, obbligatoria la scuola media a partire dal 1 ottobre 1963. Nel medesimo anno anche la Francia vede il compimento di un percorso iniziato nel 1936 con l'innalzamento dell'obbligo scolastico a 14 anni compiuti, votato dal Fronte popolare. Nel 1959 viene inaugurato il biennio iniziale comune nel ciclo medio, che prevede cinque filiere d'uscita: pre-lavorativa, pre-professionale, pre-amministrativa, pre-tecnica, e pre-liceale. Nel 1963, sotto la presidenza De Gaulle, il sistema viene ridotto a tre percorsi con la creazione del Collège d'Enseignement Secondaire (CES) che prevede un biennio iniziale, seguito da un biennio di orientamento diviso in indirizzo professionale, tecnologico e generale. Nel 1967 infine, a un anno dal '68, l'obbligo scolastico viene portato a 16 anni, traguardo al quale la scuola italiana giunge solamente nel 2006. A differenziare in modo sostanziale i percorsi scolastici provvede la tradizione delle *Grandes écoles*, un percorso di istruzione superiore parallelo alla scuola pubblica, di cui si è descritto brevemente l'assetto, al quale si accede tramite un concorso, altamente selettivo, riservato agli studenti delle *classe préparatoire aux grandes écoles*.

531 Bourdieu, Pierre, *La distinction*, 1979, trad. it. *La distinzione*, op. cit., p. 5.

Gli elementi di questa breve rassegna, necessaria a comprendere la lettura di alcuni dati proposta da Bourdieu, segnalano in Francia una tradizione riformatrice in ambito scolastico più precoce di quella italiana e probabilmente anche più attenta a mantenere la separatezza di percorsi fra loro non interscambiabili. Bourdieu a proposito dei titoli scolastici sottolinea la garanzia di competenza specifica che essi formalmente sottintendono, alla quale si deve aggiungere la garanzia di una cultura generale. Questo insieme di garanzie che il sociologo definisce «effetto di imposizione simbolica»,⁵³² nel caso dei titoli rilasciati dalle *Grandes écoles* eccede, fino a assumere i tratti di una imposizione rivolta ai detentori stessi dei titoli, in un percorso di

manipolazione delle aspirazioni e delle esigenze o [...] dell'immagine e della stima di sé che il sistema scolastico esercita indirizzando gli studenti verso posizioni prestigiose o deprezzate.⁵³³

Gli effetti della forza impositiva del sistema scolastico attuata attraverso una configurazione elitaria, Eton e Oxford in particolare, associata a percosse e bullismo, costituiscono un motivo rintracciabile nel testo di Connolly *Enemies of Promise*, che, come si è detto, costituisce una sorta di resoconto dei risultati conseguiti dell'educazione impartita dal sistema britannico.

Riguardo alla situazione italiana, possiamo presupporre un capovolgimento degli elementi del rapporto tra capitale scolastico e origine sociale, esaminato alla luce delle pratiche culturali, per la maggior incidenza che nel '63 poteva rivestire la provenienza sociale, rispetto a un capitale scolastico in via di consolidamento, come registra Arbasino, sebbene a metà degli anni Settanta:

Parliamo certamente di università e di accademie [...] per domandarci realisticamente se nel futuro italiano si intravedono possibilità di “sbocco” concretamente diverso per chi provenga da facoltà sgobbone e istituti «d'antico stampo», oppure da facoltà e istituti occupati e assembleari; se invece la situazione sia quella di una località dove non importa se si arriva in Jaguar oppure in bicicletta, tanto non c'è da mangiare; e se non ce n'è, non ce n'è per nessuno.⁵³⁴

Il clima politico, animato da una vivace discussione pubblica sul tema della riorganizzazione del sistema scolastico, suggerisce all'autore l'elaborazione di una *Proposta fra le più modeste*,⁵³⁵ che contempla la «consegna a ogni neonato italiano di un diploma di laurea in bianco»⁵³⁶ da compilare

532 *Ivi*, p. 20.

533 *Ibidem*.

534 Alberto Arbasino, *Fantasmii italiani*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1977, p. 85.

535 *Ivi*, p. 86.

536 *Ibidem*.

al raggiungimento della maggiore età. Il provvedimento implicherebbe la chiusura delle scuole di ogni ordine e grado con gran risparmio di fondi pubblici e grandi vantaggi per tutti. Nei toni della proposta, modulati tra la macabra provocazione di *A modest proposal* di Swift e la perentoria improrogabilità dell'appello alla chiusura delle scuole di Papini e delle *Due modeste proposte per eliminare la criminalità in Italia*, di Pasolini⁵³⁷ è avvertibile una strategia di scoronamento rivolta alla pratica borghese del «Gran feticismo del Titolo di Studio»,⁵³⁸ alimentata da un'insofferenza, che si avverte patita in prima persona, per la tensione «tra i “sacrifici” effettuati dai genitori e le “soddisfazioni” dovute in cambio dai figli in un'intimità domestica gelatinosa e animalesca».⁵³⁹

Nel novero delle conseguenze di un patteggiamento in quei termini predisposto, non meno persuasivo dell'“effetto di imposizione simbolica” segnalato da Bourdieu, Arbasino indica l'idolatria borghese per l'ordine sociale esistente e le norme stabilite.

La trasformazione alla quale il miracolo economico sottopone questo assiomatica disposizione del ceto medio all'immobilismo, è al centro della ricerca di cui si dà conto, con registri e strumenti inevitabilmente polimorfi, nella *Distinction* e in *Fratelli d'Italia*. In entrambi l'obiettivo è posto sul ruolo svolto dalla stratificazione sociale, in particolare dalla borghesia nell'elaborazione delle pratiche del consumo culturale. La ricerca di Bourdieu è percorsa da un intento di smobilitazione degli assunti dell'estetica kantiana – in questo senso va il sottotitolo *Critica sociale del gusto* – finalizzata a «smascherare, in tutta la sua ampiezza, il fondamento radicalmente sociale del giudizio estetico».⁵⁴⁰ Su quale piano si intenda muovere Arbasino, è il quesito per il quale si vorrebbe avanzare un'ipotesi.

4.6 Pastorale londinese

Per raccogliere i fili degli itinerari fino a qui tracciati e verificarne coerenza e plausibilità, è d'obbligo l'ingresso, prima annunciato, nel sesto e ultimo capitolo del romanzo che Arbasino definisce in *Certi romanzi* «un “racconto nel racconto” che ne mimi accelerati *en abîme* tutti i temi».⁵⁴¹ L'intreccio si snoda intorno al *Leitmotiv* dell'attesa in aeroporto; rispetto alle occorrenze

537 Sul “Corriere della sera”, 18.10.1975, poi in *Lettere luterane*, Einaudi 1976. Sia Pasolini, sia Arbasino hanno avuto una madre insegnante. Che il dato possa aver un qualche legame con le rispettive prese di posizione contro la scuola, è una supposizione da approfondire eventualmente.

538 Bruno Pischedda, *Scrittori polemisti*, op. cit., p. 179.

539 *Ibidem*.

540 Pierre Bourdieu, *La distinzione*, op. cit., Bologna, Il Mulino, 2001, p. XII.

541 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 1253.

precedenti lo scenario è mutato. Non più l'Italia, Fiumicino, dove *Fratelli d'Italia* esordisce, non più Linate dove, all'inizio del quinto capitolo, l'elefante preleva Antonio e lo accompagna nei luoghi della sua infanzia, una pianura padana avvolta dalla dolcezza dell'estate di San Martino, dando vita a una parentesi paesaggistica che costituisce un *unicum* in un testo dove l'ambientazione urbana, o comunque lo spazio antropizzato predomina. Che sia una metropoli come Napoli, Milano o Roma, oppure un centro di medie dimensioni come Spoleto, la città nel romanzo è il fondale delle digressioni dei personaggi, percorso per lo più in automobile. Si corre in auto per attraversare l'Italia in lungo e in largo, secondo il progetto iniziale che prevedeva la realizzazione di un film – *L'Italia si chiama amore*⁵⁴² – poi nel corso del tempo deviato in varianti, per arrivare in tempo alle prove di un'opera, oppure per perdere l'opera in programma e finire imbottigliati davanti a un passaggio a livello chiuso, nel fango, per rimorchiare ragazzi aitanti e disponibili, per raggiungere sperdute dimore in rovina abitate da improbabili vecchie signore che ostentano il loro debito nei confronti delle maschere grottesche del *Matinée* de *Le temps retrouvé*; per ripercorrere la vicenda di Ludwig negli allestimenti che ne arredano i castelli. L'ipotesi del viaggio di formazione, condiviso dai protagonisti con scarsa convinzione fin dall'esordio, si disgrega, per dilatazione, nell'eccedenza degli *Episodes* che ne minano la compattezza.⁵⁴³ Prevale l'inclinazione implicita del romanzo a farsi enciclopedia, assecondata dallo sguardo svalutativo dell'autore, probabilmente sotto l'influenza di Musil e delle recensioni pubblicate l'anno precedente su *Paragone*.⁵⁴⁴ Nell'insistenza sulle digressioni il romanzo riproduce il passaggio che in quegli anni si sta verificando nella mobilità di una nazione grazie alla disponibilità economica prodotta dal boom. Tema che nello stesso anno Arbasino sviluppa anche nelle modalità predisposte dalla scrittura e regia cinematografica con *La bella di Lodi*. Dietro l'insistenza sul *Leitmotiv* dell'aeroporto si cela la volontà di presentare un'attestazione della sprovincializzazione in atto in un contesto che, sebbene modernizzatosi recentemente, tuttavia si presenta in grado di competere con le vicine metropoli europee. Torniamo allo scalo del sesto capitolo. È situato a Croydon, nei sobborghi meridionali di Londra.

542 «Questa storia del film...» Che film è? Ma non avevi detto che quest'anno volevi aver finito tutto per giugno e di altri lavori nuovi non te ne pigliavi più? “Cosa vuoi” mi risponde “Lo si fa con degli amici, ci si diverte, si va in giro. E poi ci danno abbastanza soldi [...]. La storia bisogna poi che sia estiva [...] con tanti Vesuvi e tante gondole, e colori-colori-colori», in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 580 e 582.

543 «Ogni episodio [*Incident*] che promuove o ritarda la catastrofe deve necessariamente essere parte dell'azione principale. Ciò chiarisce la natura dell'episodio [*Episode*], che può essere così definito: “Un episodio connesso all'azione principale, ma che non contribuisce né a promuoverla né a frenarla”. La discesa di Enea nell'Ade non avvicina la catastrofe né l'allontana, di conseguenza è un Episodio», la citazione tratta da H. Home e L. Kames, *Elements of criticism*, 1762 è in Franco Moretti, *Opere mondo*, op. cit., p. 44.

544 Si fa riferimento a due interventi sul medesimo numero di *Paragone*: Pietro Citati, “L'uomo senza qualità”, *Paragone*, 152, XIII, agosto 1962, p. 3-35; Giuliano Gramigna, “Il mestiere dell'animale: qualche ipotesi sul romanzo”, *Paragone*, 152, XIII, agosto 1962, p. 36-43.

Contrassegnato da una fama relativa per essere stato il primo ad aver introdotto il controllo del traffico aereo, è ora da tempo in disuso. Il racconto in prima persona del narratore, subito dopo lo sbarco, si sofferma sui tre quarti d'ora necessari a raggiungere il centro di Londra, a causa dell'ora di punta, e poi dà l'avvio al resoconto del «frenetico shopping-party londinese»,⁵⁴⁵ in una successione di esperienze che si susseguono a ritmo sostenuto – «Non si fa in tempo a lavarsi quasi. Non si fa in tempo a fare niente»⁵⁴⁶ – fino all'epilogo tragico. Nella capitale britannica convergono, dopo Natale, alcuni dei personaggi, con il pretesto di assistere allo spettacolo di Alberico, il regista votato al *Liberty*, forse Zeffirelli? o Pizzi?, fratello di Meneghella, determinata arrampicatrice sociale, alla costante ricerca di prestiti. A Londra si riunisce parte della comitiva che gravita intorno Desideria, convalescente dopo il ricovero in una clinica milanese. Ne fanno parte Renato, Luigi, Giulio e un amico, David che tutte le sere si traveste e percorre le strade di Canonbury – «un angolo semiproletario che sta venendo fuori come Chelsea a suo tempo»⁵⁴⁷ –. Dalla prima sosta, la sera stessa dell'arrivo, al teatro Garrick per assistere a un musical prosegue il resoconto del soggiorno londinese. La narrazione acquisisce il ritmo frenetico degli spostamenti attraverso il racconto della corsa continua in cui si trasforma la trasferta. Le tappe si susseguono a ritmo sostenuto e coincidono con recensioni di spettacoli, esami critici di alberghi e ristoranti, inventari di negozi di stoffe, di antiquari, reparti di prelibatezze, cataloghi di musei. La città è percepita come un immenso magazzino di merci ricercate o dozzinali, comunque nobilitate da un'aura nobilitante di 'britannicità'. Pomeriggi e serate si bruciano in un susseguirsi di titoli teatrali consumati anche solo per un atto, così rubricati nel già visto, nella celebrazione ininterrotta di un «“rito permanente di iniziazione” alla società omologata».⁵⁴⁸ La pigra *flânerie* parigina raccontata da Benjamin si muta in un'esplorazione convulsa, affidata ai tempi serrati di una programmazione pensata per esaurire ogni potenziale risorsa accessibile della metropoli trasfigurata nell'Eden del superfluo, la scenografia in cui è rappresentata «l'affermazione del proprio potere nei confronti della necessità».⁵⁴⁹ Un'Arcadia antifrastica. Il genere della pastorale diffusosi con successo nella letteratura del Seicento francese, incentrato sul vagheggiamento di un universo ideale, da contrapporsi alla convenzionalità imposta dalle rigide regole della vita di corte, sembra fornire un modello pertinente per la Londra finzionale creata da Arbasino. L'universo fittizio prodotto in diverse opere teatrali e romanzesche afferenti a questo genere – si pensa all'*Astrée* in particolare, il primo romanzo fiume della letteratura francese –

545 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 1253.

546 *Ivi*, p. 1057.

547 *Ivi*, p. 1077.

548 Giovanni Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 331

549 Pierre Bourdieu, *La distinzione*, op. cit., p. 267,

si caratterizza per l'insistenza sulla mobilità dei personaggi, «forme mobili che si intrecciano e dileguano»,⁵⁵⁰ eccitati da una «psicologia dell'intermittenza»,⁵⁵¹ in cambi di scena continui animati da un agire simultaneo. Rousset individua in questa accentuazione della mobilità una potenzialità confluita in seguito nell'invenzione del cinema. Diverse definizioni utilizzate dal critico sembrano adattarsi senza forzature al microcosmo messo in scena in *Fratelli d'Italia*. Una conferma della ricezione arbasiniana di Rousset è verificabile già nella prima edizione di *Certi romanzi*, nei numerosi richiami sparsi – a proposito di Proust in particolare – e soprattutto nelle due pagine dedicate proprio alla *Littérature de l'âge baroque*. Arbasino riferendosi alla conformazione del romanzo conferma che i suoi “lineamenti”

corrispondono alle regole architettoniche-psicologiche teorizzate da Jean Rousset [...]: instabilità di equilibri che si disfanno per ricomporsi, di superfici che si gonfiano per scoppiare, di forme evanescenti di curve e di spirali; mobilità di elementi in moto che esigono la visione multipla da parte di uno spettatore anch'esso in movimento per moltiplicare i punti di vista.⁵⁵²

Nella concitata ambientazione londinese, come si è detto, costruita con le caratteristiche di una terra di sogno, sì, ma con il referente della Londra dei primi anni Sessanta, Arcadia dove si realizza l'utopia di una inesauribile profusione di merci appetibili, i personaggi perfettamente inseriti in quel mondo «che non ammette permanenza»⁵⁵³ si muovono all'insegna di un'incostanza che determina acquisti, gusti teatrali, preferenze gastronomiche o sessuali, e che li tende nello sforzo continuo di «apparire diversi da quelli che sono».⁵⁵⁴ La frenesia di questa «*social comedy* in movimento» è colta anche da Gramigna in un'ipotiposi di grande efficacia: «Preferisco immaginare un posto smisurato, ventilatissimo, con un gran sbattere di porte, e chi entra e chi esce».⁵⁵⁵ I segni che Arbasino inserisce nel capitolo raggiungono apici di eterogeneità ed eccentricità non riassumibili, anche per il rischio di ridondanza che si correrebbe nello stilare elenchi di elenchi. Si propongono delle due categorie enunciate solo alcuni esempi: il regesto delle fotografie delle guerre mondiali a casa di David, la «bambinaccia in paltò color vinaccia [...] che legge i fumetti a pacchi, adescia i clienti»

550 Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon* (1953), trad. it., *La letteratura dell'età barocca in Francia: Circe e il pavone*, Bologna: Il Mulino, 1985, p. 52.

551 *Ivi*, p. 58.

552 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 1252.

553 Jean Rousset, *La letteratura dell'età barocca in Francia*, op. cit., p. 60.

554 *Ivi*, p. 66.

555 La definizione di Gramigna è riportata in Paolo Di Stefano, “Arbasino ritrova il tempo e lo rimescola”, *La Lettura*, 4 dicembre 2016, p. 21.

sulla porta di un pub rinomato, il «signore che mangia i morti e [...] sgranocchia in metropolitana»⁵⁵⁶ dita di bambini da un involucro da cui non si separa mai, secondo il racconto di Desideria, personaggio il cui equilibrio psicologico nel corso del capitolo sembra vacillare così come la verosimiglianza dei suoi aneddoti; il padiglione italiano all'Esposizione Internazionale del 1862 al Victoria & Albert Museum; l'inaugurazione della prima chiesa mormona in Inghilterra, che richiama fattezze di un viso umano «con le guance larghe e un cappello a punta da fata».⁵⁵⁷ Una delle digressioni più estese è il resoconto di un funerale Whig, in consonanza con la sottesa persistenza dell'atmosfera funerea che culminerà nel suicidio di Desideria. Nella stesura di questa incursione antropologica nella Londra più conservatrice Arbasino ha riversato l'esperienza autobiografica dei solenni funerali a Cambridge dello storico britannico George Macaulay Trevelyan, che avevano avuto luogo l'anno precedente l'uscita del libro. Fra i convenuti vengono citati Isherwood, Forster, Kingsley Amis e Mack Smith. Forster è chiamato in causa nuovamente per via di una riuscita riduzione teatrale di *A Passage to India*, così come Lawrence, la cui biografia viene messa in scena in *Ross*, con una sublime interpretazione di Alec Guinness.

Il mondo fittizio di questa *Arcadia sui generis* è popolato anche da Holden Caulfield, che qui si potrebbe definire un personaggio di finzione 'in visita' e vale per lui quello che è stato detto per Boccadoro, Zelda e gli altri poco sopra, riguardo alla compresenza di personaggi del mondo finzionale e persone del mondo attuale. Infatti, dietro consiglio del giovane Holden si è apprezzata a teatro la coppia dei «favolosi Lunt»,⁵⁵⁸ attori americani realmente esistiti, con rare apparizioni in Europa. Il parossismo descrittivo per enumerazioni, espediente retorico che rende lo stile di Arbasino inconfondibile e che dà forma alle pagine dei suoi libri privilegiando la giustapposizione all'ipotassi, trova nel capitolo ampio utilizzo nella compilazione di dettagliati cataloghi di ogni gamma di merci, raggiungendo punte ineguagliate nella presentazione di gemelli da polso, formaggi, vassoi, dolci, stoffe, indulgiando sul piacere provato «a strofinare tra i polpastrelli *campioni di stoffe meravigliose per giacche grigiocenero o beige*»,⁵⁵⁹ così che non ci si deve stupire del riferimento introdotto nel paragrafo di *Lector in fabula* in cui Eco sta tracciando il ritratto di un lettore modello, riguardo alla cui fedeltà gli autori di testi "chiusi" non hanno esitazioni

pertanto fissano con sagacia sociologica e con brillante medietà statistica, il loro [lettore]: si rivolgeranno, volta per volta, a bambini, a melomani, a medici, a

556 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 1067.

557 *Ivi*, p. 1089.

558 *Ivi*, p. 1069.

559 *Ivi*, p. 1063, il corsivo è mio.

omosessuali, ad amatori di surf, a casalinghe piccolo borghesi, *ad amatori di stoffe inglesi*, a pescatori subacquei. Come dicono i pubblicitari, si sceglieranno un *target* (e un “bersaglio” coopera pochissimo: attende di venir colpito). Faranno in modo che ogni termine, ogni modo di dire, ogni riferimento enciclopedico, sia quello che prevedibilmente il loro lettore può capire.⁵⁶⁰

Seguendo i segnali tracciati dall'insinuazione di Eco sembrerebbe semplice risolvere la questione della relazione che Arbasino intende instaurare con il suo lettore ideale: la parata delle merci, pratiche culturali incluse, imbandite nel mondo finzionale da lui allestito sarebbe rivolta a intenditori. Come a dire che la scelta dell'autore sarebbe quella di farsi piazzista di stoffe presso clienti sicuri. Una precisazione di Bourdieu, decisa a ricordare «che i beni si convertono in segni distintivi [e che] una determinata classe è definita dal modo in cui viene percepita, non meno che dal suo modo di essere, dai suoi consumi»,⁵⁶¹ va in questa direzione.

La questione va posta con maggiore cautela, ricordando che a instaurare un rapporto con il lettore è sicuramente l'autore, mediato, nel caso di *Fratelli d'Italia* dalla voce di un narratore omodiegetico, regolata sull'alternanza delle voci di una coppia di narratori in prima persona, di fatto mantenute sottilmente distinguibili. Come si pone questo narratore nel romanzo e nel sesto capitolo in particolare? Nel formulare una risposta si ritiene pertinente dar conto di un segnale che può rivelarsi un ausilio chiarificatore; è reperibile nel terzo paragrafo, e costituisce un'interruzione della consueta serie di enumerazioni, concentrata questa volta a rendicontare le merci esposte nei vari reparti di Harrods. Il narratore si è appena soffermato sulla passione eccentrica di Desideria per le ciniglie che ispira alla donna la fantasia di rimanere chiusa dentro il magazzino per un intero weekend, a godere della calma ovattata e della profusione di merci che vi regnano. Il personaggio di Desideria, fissatosi nella memoria del lettore a partire dalla sua prima apparizione come una sorta di Angelica rediviva, per la fuggevolezza che la anima, oggettivata nell'impalpabilità delle sete di cui si ricopre al pari del prototipo ariostesco, trova in questo ultimo capitolo accenti più umani per la fragilità psicologica che esibisce in un crescendo che la condurrà alla morte. Nel mondo ideale che per lei Harrod's rappresenta, una tappa fondamentale è il reparto libri per il rinnovo degli abbonamenti alle riviste che il narratore passa in rassegna: «Financial Times»,⁵⁶² «The Economist», «New Statesman», «Harper's Bazaar», «The Queen», ai quali si aggiungono i «periodici di giardini e d'arredamento e di economia». Segue la considerazione: «Che difficile per tutti loro costruirsi una

560 Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 56-57. Il corsivo è mio.

561 Pierre Bourdieu, *La distinction*, trad. it. *La distinzione*, op. cit., p. 489.

562 Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. 1, op. cit., p. 1075 per tutte le citazioni seguenti..

personalità e poi reggerla» posta tra due punti fermi, senza altri indicatori che ne chiariscano l'enunciatore. Una modalità, quella del commento dell'autore extradiegetico che non si riscontra in nessun'altra pagina del romanzo, costituendo così un *hapax* narratologico rivelatore, che va a interrompere, si ritiene programmaticamente – data l'attenzione maniacale che Arbasino dedica alla costruzione del congegno – la protratta narrazione in *Ich-form* affidata a «eroi incerti di se stessi [...] sempre tentati di sdruciolare verso un'altra forma di se stessi»⁵⁶³ e lascia trapelare la voce di un narratore autorevole, sottratto al frastuono della tragicommedia messa in scena, al quale dobbiamo prestare ascolto. Il suo giudizio, con la pacatezza distaccata di un osservatore esterno, consegna al lettore un filtro attraverso il quale interpretare tutta la costruzione finzionale fino a quel momento condotta. Il filtro è costituito proprio dal distacco con cui viene fissato il momento di massima espansione del miracolo economico nel mondo finzionale rappresentato, distacco dovuto alla consapevolezza del passaggio avvenuto, incisivo soprattutto sul destino della borghesia, confinamento sociale dal quale i personaggi del romanzo rifuggono con le modalità raccontate, di cui è più chiara a questo punto l'accelerata frenesia, destino che incombe su di loro con la minaccia di un declassamento intollerabile. Dalla metà degli anni Cinquanta ai primordi dei Sessanta Arbasino registra come i ceti medi godano di un'improvvisa legittimazione che conferisce loro «un imprevisto status di centralità e perfino creatività e innegabilmente (per la prima volta) di autorevolezza»,⁵⁶⁴ espressa, per esempio, nell'esercizio di «un'egemonia del gusto»⁵⁶⁵ così efficacemente rappresentata nel romanzo, e anche altrove.⁵⁶⁶ Gli anni della stesura coincidono per Arbasino con la presa di coscienza dell'affievolirsi di quella egemonia, condivisa anche dalla maggioranza degli intellettuali, alla quale si sta avvicinando il dominio della cultura di massa. Bourdieu spiega così il passaggio cruciale del boom economico:

La nuova logica dell'economia sostituisce alla morale ascetica della produzione e dell'accumulazione, basata sull'astinenza, sulla sobrietà, sul risparmio, sul calcolo [attitudini che Arbasino registra nel testo *La condizione del dolore*], una morale edonista del consumo, basato sul credito, sulla spesa, sul godimento.⁵⁶⁷

563 *Ivi*, p. 1253.

564 Arbasino citato in Bruno Pischetta, *Scrittori polemisti*, op. cit., p. 180. non ne viene segnalata la fonte.

565 *Ibidem*.

566 «Uno studioso di sociologia letteraria avrebbe da divertirsi con le conseguenze del miracolo economico, quando con le prime gocce di grasso tutti si fanno gli abiti nuovi... addirittura il demi-monde cerca di trasformarsi in café society letteraria... strizzando l'occhio alla mondanità e ai rotocalchi...cercando di inserirsi nel "nuovo corso" della prosperità nazionale...come vecchi bidelli che si credono diventati playboys...o pensionate delle poste che dopo aver timbrato pacchi e raccomandate per quarant'anni, pretendono di fare le vamp...» devo trovare la fonte

567 Pierre Bourdieu, *La distinction*, trad. it. *La distinzione*, op. cit., p. 320.

Il sentore che la durata di questa “nuova logica dell’economia” sia destinata a estinguersi, minacciata in egual misura dalla flessione produttiva, dalla contrazione dei consumi e, a livello simbolico, dall’evidenza macroscopica degli esiti del processo di «omogeneizzazione centripeta [e centrifuga] operata dalla cultura di massa»⁵⁶⁸ incrina l’entusiasmo iniziale. Nelle crepe di questo deterioramento si insedia il narratore in prima persona di *Fratelli d’Italia*, e dietro il suo racconto «si affaccia l’autore nascosto»⁵⁶⁹ da intendersi come la proiezione implicita che Arbasino costruisce di sé nel testo. Mentre nel *Satyricon*, al quale *Fratelli d’Italia*, come si è visto, è debitore, la sinergia tra autore nascosto e lettore funziona con efficacia per il fatto che l’inaffidabilità del narratore in prima persona è marcata con più chiarezza, nel caso di *Fratelli d’Italia* ci sembra che permanga un’ambiguità di fondo. Se Encolpio, narratore in prima persona agisce in modo platealmente in disaccordo con il sistema di valori condiviso dall’autore nascosto e dal suo pubblico, l’aristocrazia critica verso il *demi-monde popolato* da liberti e *scholastici*, il posizionamento del binomio costituito da Antonio e l’elefante, nelle veci di unico narratore in prima persona, non risulta antitetico all’enciclopedia dell’autore nascosto, bensì lontano. In una postazione sociale avanzata, con il ricordo ancora vivo del livello occupato in precedenza. Lo sguardo di fondo, come si è visto, è uno sguardo distaccato calibrato sulla distanza fra il momento dell’entusiasmo sfrenato e il disincanto del presente, «retrodatato»,⁵⁷⁰ nel senso che Barthes attribuisce al termine, riferendolo al conservatorismo insito nell’approccio turistico promosso dalle *Guides Bleu*. Con le dovute precisazioni, non essendo Arbasino affatto propenso ad atteggiamenti nostalgici, pronto anzi a depotenziarli sul nascere:

Se quindici anni fa si percorrevano nei due sensi tutte le strade di Roma, si parcheggiavaa tutte le ore del giorno in via Frattina, si arrivava in fretta a spiagge vuote e pulite, si mangiavano e bevevano solo cose non industriali, si trovavano ogni sera senza telefonare prima decine di amici simpatici e centinaia di conoscenti di eccellente qualità in diversi bar e trattorie e caffè, e non bastavano tre notti intere per fare il giro di tutti i «posti giusti», e le periferie pullulavano di affettuosi anfratti, boscosi e pescosi, dove adesso ci sono soltanto casacce l’una a un metro dall’altra e campi piatti senza un filo d’erba, qui non si tratta solo di senilità biologica o sentimentalismo generazionale.⁵⁷¹

568 Arbasino citato in Bruno Pischedda, *Scrittori polemisti*, op. cit., p. 180. non ne viene segnalata la fonte.

569 Gian Biagio Conte, *L’autore nascosto. Un’interpretazione del “Satyricon”*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2007, p. 28.

570 Rinaldo Rinaldi, *Il romanzo come deformazione*, op. cit., p. 206.

571 Arbasino citato in Bruno Pischedda, *Scrittori polemisti*, op. cit., p. 198. non ne viene segnalata la fonte. Riguardo al conservatorismo politico, si potrebbe definire moderazione accesa da inviperito anticlericalismo, con lampi di

L'ironia non è costante, come nel *Satyricon*, perché non nasce da una ridicolizzazione del narratore, bensì, quando si ride, da una propensione all'umorismo dell'autore esplicito, che il narratore assume a intermittenza. Sarebbe quindi inappropriato affibbiare al romanzo arbasiniano la definizione di testo satirico *tout court*. Molte sue sezioni virano al serio, si pensi alle interminabili conversazioni sui destini del genere romanzesco e della cultura italiana, e alla tragicommedia che occupa gran parte della parte conclusiva. In definitiva ci sembra di poter individuare nella promessa implicita rivolta al lettore un'offerta variegata, tendente alla satira, e al contempo propensa a sfumature documentarie e, inaspettatamente, divulgative.

La vocazione all'esaustività che ispira la pratica dell'enumerazione, oltre ad animare l'assillo arbasiniano per le clausole, – e la congiunta insofferenza per i vuoti – alla base delle reiterate riscritture delle sue opere, mira a fornire elenchi di 'cose' vere, per lo più piacevoli, eleganti o squisite, o di esperienze dense di attrattive, attraverso una resa di altissima credibilità, grazie all'assortimento dei dettagli fissati sulla pagina dall'autore. Il fine è quello di trasporre, nei continui assestamenti del complesso sistema del romanzo, l'intensità di un momento di eccezionale floridezza sociale, percepito come già trascorso, coincidente con un periodo di "grandi entusiasmi allo stato nascente" sul piano collettivo. L'opera rivela l'intenzione di dare vita a un mondo finzionale animato da quella intensità, popolarlo, stiparlo di merci e – forse lo sforzo più arduo e il risultato più alto – dotarlo di una lingua. Il posizionamento dell'orecchio di Arbasino 'bloccato' su un'unica classe sociale, con brevi ascolti verso il basso – gli incontri occasionali per lo più in macchina⁵⁷² – o verso l'alto – alti prelati, aristocratici britannici etc.– determina anche la nota prevalente del coro di voci parlanti nel romanzo e pone un limite alla resa polifonica. Segre⁵⁷³ attribuisce la 'fissazione sociale' di Arbasino al filtro di un eccessivo intellettualismo, in grado di pregiudicare ogni tentativo di immersione nella molteplicità del sociale. Su questa peculiarità dell'autore, dal critico registrata come una manchevolezza carica di presagi funerei sulla sopravvivenza del romanzo, si situa il discrimine con Gadda che, secondo Segre, mostra di saper applicare la lezione recepita da Bachtin sulla polifonia linguistica come riflesso della polifonia sociale già nel *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, scritto nel 1924. I primi capitoli del *Pasticciaccio* costituirebbero la restituzione più riuscita del modello bachtiniano, elaborato su una

irriverente brutalità rivolta a personaggi sacralizzati dall'opinione pubblica. Si veda il trattamento riservato alla vicenda del sequestro Moro nel pamphlet *In questo stato*, pubblicato a caldo da Garzanti, dopo i rifiuti di Einaudi e Feltrinelli.

572 Per il motivo degli incontri occasionali con la modalità del passaggio in macchina cfr.: Pier Paolo Pasolini, *La nebbiosa*, Milano, Il Saggiatore, 2013. Il testo è la sceneggiatura risalente al 1959 di un film non girato.

573 Cfr.: Cesare, Segre, *Intrecci di voci. La letteratura nella polifonia del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.

gerarchia di parlanti che si eleva dalla varietà rappresentata dai profili degli inquilini del palazzo sede del delitto, alla rigida istituzionalità delle stanze del commissariato. Sia che il limite individuato da Segre abbia consistenza, sia che coincida con la cifra peculiare del romanzo di Arbasino, *Fratelli d'Italia* dà il via a un'avventura che prende forma senza tener conto del grado di resistenza del lettore o della sua capacità di assorbimento, per potenziare entrambi. Una sfida concepita per sondare la duttilità della lingua riversata nella scrittura e, dall'altra parte la disponibilità del lettore a recepire la sfida lanciategli a scostarsi dal già noto, dallo 'sdato', per entrare in un universo linguistico dove tutto è lecito, similitudini e metafore sono tese ai limiti estremi dei campi semantici o analogici, la musicalità pervade la pagina, la scoperta di mondi di parole è inesauribile, spesso si ride fino alle lacrime. Dopo un simile apprendistato sarà forse più chiaro trovare il modo per demistificare il non detto che si nasconde dietro ogni atto di consumo, in primo luogo culturale, smantellando «il rapporto di distinzione [o si potrebbe dire di classificazione] [che] vi si trova oggettivamente iscritto».⁵⁷⁴

574 Pierre Bourdieu, *La distinction*, trad. it. *La distinzione*, op. cit., p. 234.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Testi di Alberto Arbasino

- 1957 *Le piccole vacanze*, Torino, Einaudi, (I coralli 83).
- 1959 *L'Anonimo lombardo*, Milano, Feltrinelli, Milano, (Biblioteca di letteratura. I contemporanei 11); comprende *Il ragazzo perduto*, prima versione de *L'Anonimo lombardo*, e altri racconti.
- 1960 “I nipotini dell’ingegnere e il gatto di casa De Feo”, in «Il Verri», n. 1, 1960, poi in *Id.*, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 193-195.
Parigi o cara, Milano, Feltrinelli, (Biblioteca di letteratura. I contemporanei 20).
- 1961 *La bella di Lodi*, in «Il Mondo», 7 febbraio 1961, p. 11-12; 14 febbraio p. 11-12.
La bella di Lodi, film tratto dal racconto pubblicato su "Il Mondo" (1960), regia di Alberto Arbasino e Mario Missiroli.
Fratelli d'Italia, Feltrinelli, Milano, 1963 (I narratori 24).
“Morti i giganti restano solo uomini di transizione”, «Il Giorno», 7 agosto 1963.
“Perché sono scontenti gli intellettuali americani”, «Il Giorno», 24 luglio 1963.
“La zampata di Fellini alla letteratura del ’900”, «Il Giorno», 6 marzo 1963, poi in Marco Belpoliti, Elio Grazioli, *Alberto Arbasino*, (a cura di), Milano, Marcos y Marcos, 2001, (Riga 18), p. 47-51.
- 1964 *La narcisata e La controra: due storie romane*, Milano, Feltrinelli, 1964 (Le comete 33).
- 1965 *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, (Materiali 6).
- 1966 *L'Anonimo lombardo*, Milano, Feltrinelli, (I narratori 83); prima edizione come romanzo singolo.
- 1967 *Fratelli d'Italia*, Milano, Feltrinelli, (Gli astri 18).
- 1968 *Off-off*, Milano, Feltrinelli, (Materiali 16).
- 1971 *Le piccole vacanze*, Torino, Einaudi, 1971 (Nuovi coralli 5).
Sessanta posizioni, Milano, Feltrinelli, (I fatti e le idee – Saggi e biografie. Critica letteraria 208).
- 1972 *La bella di Lodi*, Torino, Einaudi, 1972 (I Supercoralli).
- 1974 *Amate sponde! Commedia italiana* (con Mario Missiroli), Torino, Einaudi (I coralli 297).
Introduzione a Ivy Compton-Burnett, *Più donne che uomini*, Milano, Longanesi, (Grande libreria 1).
- 1974 *Specchio delle mie brame*, Torino, Einaudi, (I coralli 301).
- 1975 *La narcisata*, Torino, Einaudi, 1975 (Nuovi coralli 121).

- 1976 *Fratelli d'Italia*, Torino, Einaudi, Torino, 1976 (Gli struzzi 110).
- 1977 *Certi romanzi* seguito da *La Belle Epoque per le scuole*, Torino, Einaudi (Gli struzzi 14).
Fantasmisti italiani, Cooperativa scrittori, Roma, (I Gulliver 8).
- 1978 *In questo Stato*, Milano, Garzanti(memorie documenti).
- 1979 Presentazione a Jorge Luis Borges, *Antologia personale*, Longanesi, Milano (Biblioteca 7)
- 1980 *Un paese senza*, Milano, Garzanti (Saggi Blu).
- 1993 *Fratelli d'Italia*, Milano, Adelphi (Biblioteca 274) poi (Gli Adelphi 171).
- 1994 Introduzione a Ivy Compton-Burnett, *Più donne che uomini*, Parma, Guanda (Narratori della fenice).
- 1995 *Parigi o cara*, Milano, Adelphi (Piccola biblioteca 359).
Specchio delle mie brame, Milano, Adelphi (Fabula 87).
- 1996 *L'Anonimo lombardo*, Torino, Einaudi (Nuovi coralli 56).
- 1997 *Lettere da Londra*, Milano, Adelphi, (Piccola biblioteca 386).
- 1998 “A proposito di *Petronio e il lettore* di Massimo Fusillo”, *La Rivista dei libri*, gennaio, p. 41.
- 1999 “Truman Capote e il suo mondo” in Truman Capote, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori (I Meridiani).
- 2000 *Le muse a Los Angeles*, Milano, Adelphi, (Piccola biblioteca 441).
- 2001 *La bella di Lodi*, Milano, Adelphi, (Gli Adelphi 215).
Rap!, Milano, Feltrinelli, (Super UE 4007).
Super Eliogabalo, Milano, Adelphi (Fabula 132).
Prefazione a Cesare Brandi, *Budda sorride*, Roma, Editori Riuniti.
Le piccole vacanze, Milano, Adelphi (Gli Adelphi 308).
- 2002 *Rap*, Milano, Feltrinelli (Super UE 4012).
- 2004 *Marescialle e libertini*, Milano, Adelphi (Biblioteca 464). Premio Viareggio.
- 2006 *Dall'Ellade a Bisanzio*, Milano, Adelphi, (Piccola biblioteca 536).
“Ricordo di Anna Banti” in Anna Banti, *Lettere ad Alberto Arbasino*, a cura di Piero Gelli, Milano, Archinto, 2006.
- 2008 *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi (Piccola biblioteca 565).
- 2009 *Romanzi e racconti*, volume I, a cura di Raffaele Manica, Milano, Mondadori, Milano, (I Meridiani); saggio introduttivo di Raffaele Manica, cronologia di Alberto Arbasino e Raffaele Manica; contiene: *Le piccole vacanze*, *L'Anonimo lombardo*, *Fratelli d'Italia* [nella versione del 1963] e *Certi romanzi* [nella versione del 1964]; dossier: *Arbasino su Arbasino*;

notizie sui testi a cura di Raffaele Manica, bibliografia a cura di Alberto Arbasino e Raffaele Manica.

2010 *Romanzi e racconti*, volume II, a cura di Raffaele Manica, Milano, Mondadori(I Meridiani); contiene: *La narcisata*, *Super-Eliogabalo*, *La bella di Lodi*, *Il principe costante*, *Specchio delle mie brame*, *Condizione del dolore* [tratto da *Fratelli d'Italia*, versione del 1993], *Amate sponde!*, *Matinée. Un concerto di poesia*, *La caduta dei tiranni*.

2011 *America amore*, Milano, Adelphi, (Gli Adelphi 385).

2014 *Ritratti italiani*, Milano, Adelphi, (Biblioteca Adelphi 622).

2016 *Ritratti e immagini*, Milano, Adelphi (Biblioteca Adelphi 660).

Testi di altri autori

Balestrini, Nanni

L'editore, Roma, DeriveApprodi, 2006.

Ballestra, Silvia

Gli orsi, Milano, Feltrinelli, 1994.

Banti, Anna

Lettere ad Alberto Arbasino, a cura di Piero Gelli, Milano, Archinto, 2006.

Barthelme, Donald

“L'Lapse (“L'Avventura”, “La Notte & “Eclipse””, *The New Yorker*, March 2, 1963, p. 29-31.

Baruchello, Gianfranco

Il grado zero del paesaggio, 1963, videoteape.

Baruchello, Gianfranco, Grifi, Alberto

Verifica incerta (Disperse Exclamatory Phase), 1964-1965, film di found-footage.

Bassani, Giorgio

Opere, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998.

Bianciardi, Luciano

Il lavoro culturale, Milano, Feltrinelli, 1957.

L'integrazione, un ritratto scettico e pungente di "giovane letterato disintegrato", Milano, Bompiani, 1960.

La vita agra, Milano, Rizzoli, 1962.

Borges, Jorge Luís

Antologia personal, 1961, trad. it., *Antologia personale*, presentazione di Alberto Arbasino, Milano, Longanesi, 1979.

Calvino, Italo

La giornata d'uno scrutatore, Torino, Einaudi, 1963.

Marcovaldo ovvero Le stagioni in città, Torino, Einaudi, 1963.

La speculazione edilizia, «Botteghe Oscure», 20, Autumn 1957 poi in *Racconti*, 1958 poi Torino, Einaudi, 1963.

Se una notte d'inverno un viaggiatore, Torino, Einaudi, 1979.

“Il mondo è un carciofo” in *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.

Compton Burnett, Ivy

More Women Than Men, 1933, trad. it., *Più donne che uomini*, Milano, Longanesi, 1950.

A God and His Gifts, 1963, trad. it., *Un dio e i suoi doni*, Torino, Einaudi, Torino 1966.

Forster, Edward Morgan

Howards End, England, Penguin, 1989.

Gadda, Carlo Emilia

La cognizione del dolore, Introduzione di Giancarlo Contini, Torino, Einaudi, 1963.

Huysmans, Joris Karl

À rebours, (1884), trad. it., *Controcorrente*, Milano, Garzanti, 1965,

Lucentini, Franco

Notizie degli scavi, Milano, Mondadori, 1973.

Manganelli, Giorgio

La letteratura come menzogna, Milano, Adelphi, 2004, p. 114, (1^a edizione Milano, Feltrinelli, 1967)

Ottieri, Ottiero

I divini mondani, Milano, Bompiani, 1968 poi Parma, Guanda, 2006.

Paik, Nam June

Exposition of Music – Electronic television, 1963, installazione.

Parise, Goffredo

Il padrone, Milano, Feltrinelli, 1965.

Pasolini, Pier Paolo

La rabbia, 1963, film.

Romanzi e racconti, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, 2 vol., Milano, Mondadori, 1998.

La nebbiosa, Milano, Il Saggiatore, 2013.

Perec, Georges

Les choses, (1965), trad. it., *Le cose, Una storia degli anni Sessanta*, Milano, Rizzoli, 1986.

Gaio Petronio Arbitro,

I racconti del *Satyricon*, a cura di Paolo Fedeli e Rosalba Dimundo, Roma, Salerno, 1988.

Satyricon, trad. it. di Luca Canali, Milano, Bompiani, 1990.

Satyricon, trad. it. di A. Aragosti, Milano, BUR, 1999.

Satyricon, trad. it. di Monica Longobardi, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2015.

Robbe-Grillet, Alain

Dans le labyrinthe, Paris, Éditions de Minuit, 1959.

Le miroir qui revient, 1984, trad. it., *Lo specchio che ritorna*, Milano, Spirali, 1985.

Sanguineti, Edoardo

Capriccio italiano, Milano, Feltrinelli, 1963

Il Giuoco dell'Oca, Feltrinelli, Milano, 196.

Il giuoco del "Satyricon", Torino, Einaudi, 1970.

Sarraute, Nathalie

Les Fruits d'or, 1963 trad. it., *I frutti d'oro*, Milano, Feltrinelli, 1964.

Sereni, Vittorio

Poesie e prose, Milano, Mondadori, 2013.

Sienkiewicz, Henryk

Quo vadis?, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1964.

Publio Cornelio Tacito

Annali, traduzione di Bianca Ceva, Milano, Rizzoli, 1981.

Warhol, Andy

Sleep, 1963, film in 16 mm.

Woolf, Virginia,

The Common Reader. First Series, London, Hogarth Press, 1957.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

A. 1 Fondamenti di teoria e storia letteraria

Auerbach, Erich

Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946, trad. it., *Mimesis*.

Il realismo nella letteratura occidentale, Torino, Einaudi, 1956.

Bachtin, Michail

Voprosy literatury i estetiki, 1975, trad. it., *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura*, Torino, Einaudi, 1979.

Benvenuti Giuliana, Ceserani Remo

La letteratura nell'età globale, Bologna, Il Mulino, 2012.

Booth, Wayne Clemens

The Rhetoric of Fiction, 1961, trad. it., *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996.

Ceserani, Remo

Raccontare la letteratura, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

Raccontare il postmoderno, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

Curtius, Ernst Robert

Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, (1948), trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, La nuova Italia, Firenze, 1992.

De Mauro, Tullio

La cultura degli italiani, Roma-Bari, Laterza, 2004.

Soria linguistica dell'Italia unita, Bari, Laterza, 1963.

Doležel, Lubomir

Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds, 1998, trad. it., *Heterocosmica. "Fiction" e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.

Eco, Umberto

Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Milano, Bompiani, 1962

Sei passeggiate nei boschi narrativi. Harvard University, Norton Lectures 1992-1993, Milano, Bompiani, 1994.

Ferroni, Giulio

Prima lezione di letteratura italiana, Bari, Laterza, 2009.

Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura, Roma, Donzelli, 2010.

Fish, Stanley

Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities, 1980, trad. it. *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 1980.

Freud, Sigmund

Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905, trad. it., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, saggio introduttivo di Francesco Orlando, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

Frye, Northrop

Anatomy of Criticism, 1957, trad. it., *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.

Hutcheon, Linda

Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media, Roma, Armando, 2011.

Iser, Wolfgang

Der Akt des Lesens, 1976, trad. it., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Estetica della ricezione, a cura di Antonello Giugliano, introduzione di Anna Mattei, Napoli, Guida, 1988.

Jauss, Hans Robert

Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976, 1977, trad. it. *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

Estetica della ricezione, Napoli, Guida, 1988.

Kermode, Frank

The Sense of an ending. Studies in the Theory of Fiction, 1966, trad. it. *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972.

Moretti, Franco,

Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine", Torino, Einaudi, 1994.

Atlante del romanzo europeo 1800-1900, Torino, Einaudi, 1997.

Orlando, Francesco

"Saggio introduttivo" in Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975, p. 15-29.

Queneau, Raymond

Batons, chiffres et lettres, 1950 e 1965, trad. it., *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981.

Rousset, Jean

La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon, 1953, trad. it., *La letteratura dell'età barocca in Francia: Circe e il pavone*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Forme et signification, essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel, 1963,

Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel, introduzione e traduzione di Franco Giacomone, Torino, Einaudi, 1976.

Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman, Paris, José Corti, 1972.

Segre, Cesare

Intrecci di voci. La letteratura nella polifonia del Novecento, Torino, Einaudi, 1991.

Westphal, Bertrand

La Géocritique. Réel, fiction, espace, 2007, trad. it. *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, Roma, Armando, 2009.

A.2 Contributi per la critica della letteratura contemporanea

Agosti, Giovanni

Dal neo-classico al post-moderno, in Belpoliti, Marco, Grazioli, Elio (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, (Riga 18), p. 211-214.

“Alfa63 cinquant'anni dopo”, *Alfabeta2*, 33, novembre-dicembre, anno IV.

Anselmi, Gian Mario (a cura di)

Mappe della letteratura europea e mediterranea, III. Da Gogol' al Postmoderno, contributi di Gian Piero Piretto (et al.), Milano, Bruno Mondadori, 2001.

Argan, Giulio Carlo

“Salvezza e caduta nell'arte moderna”, in *Il Verri*, 3, 1961, p. 8-23.
Progetto e destino, Milano, Il Saggiatore, 1965.

Armano, Antonio

Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani, Torino, Aragno, 2013.

Assennato, Marco

“Anestetica postmoderna. Il passato contro la storia, in architettura” in *Alfabeta2*, 33 (ottobre/dicembre 2013), anno IV p. 44.

Auden, W. H.

The Dyer's Hand and Other Essays, 1962, trad. it., *La mano del tintore*, Milano, Adelphi, 1999

Avanguardia vs. postmodernità, atti del convegno, Roma 10-11 aprile 1997, (contributi di) Marcello Carlino (et al.), Roma, Bulzoni, 1998.

Baldi, Elio Attilio

“La sfida al labirinto sessuale. L'eros nell'opera di Italo Calvino”, in *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, vol. 27, 2, 2012, p. 60-68.

Balestrini, Nanni (a cura di)

Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965, Milano, Feltrinelli, 1966.

Quindici. Una rivista e il Sessantotto, con un saggio di Andrea Cortellessa, Milano, Feltrinelli, 2008.

Gruppo 63. L'Antologia. Critica e teoria, Milano, Bompiani, 2013.

Balestrini, Nanni, Cortellessa, Andrea (a cura di)

Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi, Milano, L'orma, 2013.

Balestrini, Nanni, Giuliani, Alfredo

Gruppo 63, L'Antologia, Torino, Testo&Immagine, 2002.

Barilli, Renato

Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna, Milano, Bompiani, 1981. *Tra presenza e assenza*, Milano, Bompiani, 1981.

La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del «Verri» alla fine di «Quindici», Bologna, Il Mulino, 1995.

“Come da Anceschi si è arrivati alla neo-avanguardia” in Fernando Bollino, Francesco Cattaneo e Giovanni Matteucci (a cura di) *Gli specchi dell'estetica. Per il centenario della nascita di Luciano Anceschi (1911-1995)*, Bologna, Clueb, 2013.

Barilli, Renato (et al.)

Incontro con il postmoderno, Milano, Mazzotta, 1984.

63/93 Trent'anni di ricerca letteraria, convegno di dibattito e proposta, Reggio Emilia Teatro Valli, Ridotto-Sala degli specchi 1-3 aprile 1993, (interventi di) Renato Barilli (et al.), Reggio Emilia, Elytra, 1995.

Barilli, Renato, Guglielmi, Angelo (a cura di)

Gruppo 63, Critica e teoria, Milano, Feltrinelli, 1976.

Baruchello, Gianfranco

Il grado zero del paesaggio, 1963 (video).

Baruchello, Gianfranco, Grifi, Alberto

Verifica incerta (Disperse Exclamatory Phase), 1964-65 (film).

Barthes, Roland

Mythologies, 1957, trad. it., *Miti d'oggi*, Milano, Lerici, 1962.

Baudrillard, Jean

La Société de consommation, 1970, trad. it., *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 1976.

Bazzicalupo, Laura

Biopolitica. Una mappa concettuale, Roma, Carocci, 2010.

Bazzocchi, Marco Antonio

L'Italia vista dalla luna. Un paese in divenire tra letteratura e cinema, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2012.

Belpoliti, Marco

Settanta, Torino, Einaudi, 2001.

Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve, a cura di Marco Belpoliti, Gianni Canova, Stefano Chiodi, Ginevra-Milano, Skira, 2007.

Benedetti, Carla

Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Berardinelli, Alfonso

“Le angosce dello sviluppo. Scrittori italiani e modernizzazione” in *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

Bergamo, Maria, Centanni, Monica, De Laude, Silvia (a cura di)

“Editoriale” in *Engramma* 129 in occasione del *finissage* delle mostre *Serial/Portable Classic*, Fondazione Prada, Milano e Venezia, 2015.

Bertoni, Federico

Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura, Milano, Ledipublishing, 2011.

Bettini, Maurizio

Contro le radici. Tradizione, identità, memoria, Bologna, Il Mulino, 2011.

Blake, Peter

Form follows Fiasco. Why Modern Architecture Hasn't Worked?, Toronto, Atlantic Monthly Press, 1974, poi, Little Brown and Company, 1977.

Bertoni, Clotilde, Fusillo, Massimo

“Tematica romanzesca o topoi letterari di lunga durata” in Moretti, Franco (a cura di) *Il romanzo*, vol. IV, *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 31-83.

Bocca, Giorgio

La scoperta dell'Italia, Bari, Laterza, 1963.

Bonami, Francesco, Nicolini, Paola

Addio anni 70. Arte a Milano 1969-1980, [catalogo della Mostra, 31 Maggio – 2 Settembre 2012 Milano, Palazzo Reale], Milano, Mousse, 2012.

Bondanella, Peter

Il cinema di Federico Fellini, Rimini, Guaraldi, 1994

Bonomi, Aldo

“La grande trasformazione”, *Alfabeta* 2, 33, novembre-dicembre, anno IV, p. 33.

Boscaglia, Rossana (a cura di)

Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista, a cura di Rossana Boscaglia (et al.), Milano, Bompiani, 1996.

Boschetti, Anna

“Introduzione all’edizione italiana” in Pierre Bourdieu, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2013.

Bourdieu, Pierre

La distinction, 1979, trad. it., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2001.

Le règles de l'art, 1992, trad. it., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, il Saggiatore, 2013.

Esquisse pour une auto-analyse, 2004, trad. it. *Questa non è un'autobiografia. Elementi per un'autoanalisi*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Brioschi, Franco (a cura di)

Intellettuali e editoria, Atti del convegno, Milano 7-8 maggio 1984, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1987.

Broch, Hermann

Der Kitsch, 1955, trad. it., *Il Kitsch*, Torino, Einaudi, 1990.

Butcher, John

“Dino Buzzati Under Fire: The Italian Press and *Un amore*”, «Studi buzzatiani. Rivista del centro Studi Buzzati», 8, (2003), p. 37-68.

Bufalino, Gesualdo

“Introduzione” in Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis?*, Palermo, Sellerio, 1982.

Cadoni, Alessandro

“Cesare Cases scrittore satirico”, in Alessandro Cadoni (et al.), *La scrittura che pensa: saggismo, letteratura, vita*, Nerosubianco, Cuneo, 2016, p. 102-115.

Calvino, Italo

Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Milano, Garzanti, 1988.

Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società, Milano, Mondadori, 1995.

Cases, Cesare

Il boom di Roscellino, Satire e polemiche, Torino, Einaudi, 1990.

Cederna, Camilla

Il lato debole. Diario italiano 1956-1962, Milano, Bompiani, 1977.

Il lato debole. Diario italiano 1963-1968, Milano, Bompiani, 1977.

Cesana, Roberta

“*Libri necessari*”. *Le edizioni letterarie Feltrinelli (1955-1965)*, Milano, Unicopli, 2010.

Ceserani, Remo

“Anni cruciali” in *Convergenze # 9 La ricerca. Loescher*, (intervento del 25 febbraio 2014).

www.laricerca.loescher.it

Citati, Pietro

“L'uomo senza qualità”, *Paragone*, 152, XIII, agosto 1962, p. 3-35.

Citton, Yves

L'Avenir des humanités, trad. it., *Future umanità. Quale avvenire per gli studi umanistici?*, Palermo, :duepunti, 2012.

Codeluppi, Vanni

Ipermondo. Dieci chiavi per capire il presente, Roma-Bari, Laterza 2012.

Connolly, Cyril

Enemies of Promise, 1938, trad. it., *I nemici dei giovani talenti. «Quando sovvenni di cotanta speme»*, Palermo, Sellerio, 1994.

Bond Strikes Camp, 1963, trad. it., *James Bond: Missione tacchi a spillo*, Milano, Archinto, Milano, 1993.

Cortellessa, Andrea

“Rivestire di nomi l'abisso. Note per un itinerario in Ripellinia”, *Ermeneutica letteraria*, 5, 2009, p. 115-134.

Cotrupi, Nella C.

“Hypermetafiction: Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveller*”, *Style*, Summer 1991, Vol. 25, Issue 2, p. 280-292.

Curi, Fausto,

Parodia e utopia, Napoli, Liguori, 1987.

La poesia italiana d'avanguardia, Napoli, Liguori, 2001

“Mescolare le differenze senza abolirle. La critica nel tempo del postmoderno”, *Alfabeta2*, 14, novembre 2011, p. 12.

Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63, Milano-Udine, Mimesis, 2014.

Di Marco, Roberto

“La contraddizione letteraria e artistica nella situazione-postmodernità capitalistica” in *Avanguardia vs. postmodernità*, atti del convegno, Roma 10-11 aprile 1997, (contributi di) Marcello Carlino (et al.), Roma, Bulzoni, 1998.

- Dolfi, Anna (a cura di)
Non finito, opera interrotta e modernità, Firenze, University Press, 2015.
- Donnarumma, Raffaele
Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo, Palermo, Palumbo, 2008, p.17.
Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Eco, Umberto
Diario Minimo, Milano, Mondadori, 1963.
Postille a Il nome della rosa, Milano, Bompiani, 1982.
- Del Giudice, Daniele
 “Meccanica per viaggi al limite del non conosciuto” in Moretti, Franco (a cura di)
Il romanzo, vol. IV, *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 293-315.
- Di Gesù, Matteo
La tradizione del postmoderno. Studi di letteratura italiana, Milano, Franco Angeli, 2003.
 Fabbri, Paolo, Pezzini, Isabella (a cura di)
- Feltrinelli, Carlo
Senior Service, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Ferrari, Anna
Dizionario dei luoghi letterari immaginari, Milano, Utet, 2007.
- Ferretti, Gian Carlo
Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003, Torino, Einaudi, 2004.
- Ferretti, Giampiero, Grignani, Maria Antonietta, Musatti, Maria Pia
Fondo manoscritti di autori contemporanei. Catalogo, Torino, Einaudi, 1982.
- Filoni, Marco
 “Gruppo 63. Noi scrittori con tanta voglia di fare a cazzotti” (intervista a Umberto Eco), *il venerdì di Repubblica*, 1298, 1 febbraio 2013, p. 14-18.
- Fofi, Goffredo
Il cinema italiano: servi e padroni, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Foster, Hal (et al.)
Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, 2011, trad. it. *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, a cura di Elio Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2012.
- Fusillo, Massimo, Iacoli, Giulio
 “Camp e nuove situazioni picaresche. Esposizione, mobilità e travestimenti dell'intellettuale” in Cleto, Fabio (a cura di.) *PopCamp*, «Riga» 27, 2008, p. 563-582.
- Gambaro, Fabio
Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale, Milano, Anabasi, 1993.

- Giglioli, Daniele, Scarpa, Domenico
 “Strutturalismo e semiotica in Italia. 1930-1970” in *Atlante della letteratura italiana. Dal romanticismo a oggi*, Torino, Einaudi, 2012, vol. III, p. 882-91.
- Grazzini, Giovanni (a cura di)
Federico Fellini. Intervista sul cinema, Bari, Laterza, 1983.
- Gramigna, Giuliano
 “Il mestiere dell'animale: qualche ipotesi sul romanzo”, *Paragone*, 152, XIII, agosto 1962, p. 36-43.
- Il gruppo 63 quarant'anni dopo*, Bologna, 8-11 maggio 2003. *Atti del convegno*, Bologna, Pendragon, 2005.
- Gumbrecht, Hans Ulrich
In 1926. Living at the Edge of Time, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, 1997.
 “La strada” in Moretti, Franco (a cura di) *Il romanzo*, vol. IV, *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 465-493.
- Gurisatti, Giovanni
Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin, Macerata, Quodlibet, 2010.
- Harrison, Thomas
The emancipation of dissonance, Berkeley, University of California Press, 1996, trad. it., *L'emancipazione della dissonanza*, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2014.
- Iacoli, Giulio
La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee, Roma, Carocci, 2008.
- Iarussi, Oscar
C'era una volta il futuro. L'Italia della Dolce Vita, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Illies, Florian
1913. Der Sommer des Jahrhunderts, Berlin, S. Fischer Verlag, 2012 trad. it., *1913. L'anno prima della tempesta*, Venezia, Marsilio, 2013.
- Isabella, Tommaso
 “Baruchello. Il cinema va servito freddo” in *Doppiozero*, 21 gennaio 2015.
- Italia, Paola
 “All'insegna di un “vero maestro”. Bassani e «Paragone» in Massimiliano Tortora (a cura di), *Giorgio Bassani critico, redattore, editore*, Roma, Storia e Letteratura, 2012.
- Jameson, Fredric
 “Postmodernism, or The Cultural logic of Late Capitalism” *New Left Review*, 1984, trad. it., *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989.
Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo, trad. it., prefazione dell'autore all'edizione italiana, postfazione di Daniele Giglioli, Roma, Fazi, 2007.
- Jansen, Monica

Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità, Firenze, Cesati, 2002.

Ker, William Pator

“Thomas Warton” in Charles Whibley (edited by), *Collected Essays*, vol. I, London, Macmillian, 1925, p. 92-108.

Kezich, Tullio, Federico Fellini,

La vita e i film, Milano, Feltrinelli, 2002.

Koestler, Arthur

Insight and Outlook: an Inquiry into the common foundations of science, art and social ethics, London, MacMillan, 1949

Luperini, Romano

Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo, Napoli, Liguori, 1999.

La fine del postmoderno, Napoli, Guida, 2005.

Lyotard, Jean François

La conditione postmoderne. Rapport sur le savoir, 1979, La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere, Milano, Feltrinelli, 1981.

La pittura del segreto nell'epoca postmoderna. Baruchello, Milano, Feltrinelli, 1982.

Maderna, Bruno

“La rivoluzione nella continuità”, Mario Baroni, Rossana Dal Monte (a cura di), *Studi su Bruno Maderna*, Milano, Suvini Zerbin, 1989.

Maraldi, Antonio

Otto e mezzo di Federico Fellini, Cesena, Il ponte Vecchio, 2007.

MacDonald, Dwight

“Masscult and Midcult”, *Partisan Review*, 4, 1960, poi in *Id., Against The American Grain. Essays on the Effects of Mass Culture* (1962); trad. it. *Controamerica*, a cura di Claudio Gorlier, Milano, Rizzoli, 1969. Una prima traduzione di alcune parti del saggio è pubblicata su «Almanacco Bompiani », 1963.

Mantovani, Paolo

“Architettura postmoderna come fine di un racconto”, *ITINERA – Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura*, dicembre 2006, www.filosofia.unimi.it

Marazzi, Martino

Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori italiani del Novecento, Milano, Marcos y Marcos, 1997.

Martino, Nicolas

“La luccicanza italiana. Il postmodernismo come apparato di cattura”, *Alfabeta2*, 33 (ottobre/dicembre 2013), anno IV p. 34.

Mauriès, Patrick

“Secondo manifesto camp” in Fabio Cleto (a cura di), *PopCamp*, vol. II, p. 391-408.

Mendini, Alessandro

“Problemi del neomoderno” in *Incontro con il postmoderno*, interventi di Renato Barilli (et al.), Milano, Mazzotta, 1984.

Merrill, Robert (ed.)

Ethics/Aesthetics: Post-Modern Positions, vol. 1, Washington, Mainneuve Press, 1988.

La metafora del labirinto. Un seminario di Roland Barthes (Collège de France, 1978-79), (contributi di) Pierre Rosensthiel (et al.), Comune di Reggio Emilia, 1984.

Paolucci, Gabriella

Introduzione a Bourdieu, Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli, 2011.

Pavel, Thomas

“Il romanzo alla ricerca di se stesso” in Moretti, Franco (a cura di) *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2003, p. 35-63.

Poli, Gianni

La sperimentazione come assoluto. Letteratura della neoavanguardia italiana, Messina-Firenze, D’Anna, 1975.

Quondam, Amedeo

Tre inglesi, l’Italia, il Rinascimento. Sondaggi sulla tradizione di un rapporto culturale e affettivo, Napoli, Liguori, 2006.

Raboni, Giulia

“Nota introduttiva” in Vittorio Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 549-558.

Ragone, Giovanni

“Per una mediologia della letteratura. McLuhan e gli immaginari”, *Between*, vol. IV. 8 (Novembre/Novembre 2014).

Re, Lucia

“Fanalini di coda” in Nanni Balestrini, Andrea Cortellessa (a cura di) *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Col senno di poi*, Roma, L’orma, 2013, p. 318-324.

Recalcati, Massimo

Patria senza padri. Psicopatologia della politica italiana, Roma, minimum fax, 2013.

Riggan, William

Picaros, madmen, naïfs, and clowns, Norman, University of Oklahoma Press, 1981.

Robbins, Bruce

“Arte, mobilità sociale, romanzo” in Moretti, Franco (a cura di) *Il romanzo*, vol. IV, *Temi, luoghi, eroi*, Torino, Einaudi, 2003, p. 589-610.

Robson, Leo

“Doings and Undoings. How great was novelist Henry Green?” in *The New Yorker*, October 17, 20016, p. 94-99.

Roscioni, Gian Carlo

La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda, Torino, Einaudi, 1969 e 1975.

Sanguineti, Edoardo

“Sopra l'avanguardia”, *Il Verri*, n.11, 1963, poi in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965.

Settis, Salvatore

Futuro del classico, Torino, Einaudi, 2004.

Siciliano, Enzo

Romanzo e destini, Roma-Napoli, Theoria, 1992.

Sontag, Susan

Against Interpretation, 1961, trad. it., *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1967.

Tani, Stefano

Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni sessanta alla giovane narrativa degli anni ottanta, Milano, Mursia, 1990.

Tedeschi, Francesco

1963 e dintorni. Nuovi segni, nuove forme, nuove immagini, Gallerie d'Italia, Piazza Scala, Milano, 4 giugno-27 ottobre 2013, Ginevra-Milano, Skira, 2013.

Tortora, Massimiliano (a cura di)

Giorgio Bassani critico, redattore, editore, Roma, Storia e Letteratura, 2012.

Vasio, Carla

Vita privata di una cultura, Roma, Nottetempo, 2013.

Vattimo, Gianni

Al di là del soggetto. Nietzsche, Heidegger e l'ermeneutica, Milano, Feltrinelli, 1981.

Venturi, Robert, Scott Brown, Denise, Izenour, Steven

Learning from Las Vegas, 1972, trad. it. *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, Macerata, Quodlibet, 2010. Virilio, Paul

From Modernism to Hypermodernism and Beyond, London-Thousands Oaks (Calif.), Sage Publications, 2000.

Vergine, Lea,

“Argan, la mia vita”, in Rossana Boscaglia et al. (a cura di), *Alfabeta 1979-1988. Antologia della rivista*, Milano, Bompiani, 1996, p. 316-328.

Vetri, Lucio

Letteratura e caos. Poetiche della “neoavanguardia” italiana degli anni sessanta, Mantova, Edizioni del Verri, 1986.

Viaggio in Italia. Un ritratto dl paese nei racconti del «Gatto Selvatico» (1955-1964), Milano, RCS, 2011.

Warhol, Andy

Sleep, 1963 (film).

Wasson, Richard

“The Contrary Politics of Postmodernism: Woody Allen’s *Zelig* and Italo Calvino’s *Marcovaldo*” in Robert Merrill (ed.) *Ethics/Aesthetics: Post-Modern Positions vol. 1*, Washington, Mainneuve Press, 1988, p. 83-94.

Weber, Luigi

Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano, Bolongna, Il Mulino, 2007.

Zinato, Emanuele

Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie, Padova, University Press, 2012.

B.1 Studi sul *Satyricon* e dintorni

Armstrong, Richard

“Eating Eumolpus. *Fellini-Satyricon* and dreaming tradition” in Jan Parker, Timothy Mathews (eds.), *Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern*, Oxford, OUP, 2012, p. 109-127.

Auerbach, Erich

“Fortunata” in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.

Bachtin, Michail

“L’estetica del tempo e del cronotopo nel romanzo. Apuleio e Petronio” in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 259-277.

Barchiesi, Marino

I moderni alla ricerca di Enea, Roma, Bulzoni, 1981.

Bessone, Federica

“Discorsi dei liberti e parodia del “Simposio” platonico nella “Cena Trimalchionis”,
Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici, 30, (1993), p. 63-86.

Bisulca, Paolo

Il traduttore-attore: Edoardo Sanguineti dietro la maschera degli antichi
www.indafondazione.org

Canali, Luca

L'erotico e il grottesco nel “Satyricon”, Bari, Laterza, 1986.

Catadeulla, Quintino (a cura di)

Il romanzo antico greco e latino, Firenze, Sansoni, 1973.

Conte, Gian Biagio

L'autore nascosto. Un'interpretazione del “Satyricon”, Bologna, Il Mulino, 1997, poi Pisa,
Edizioni della Normale, 2007

Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio Ovidio, Lucano, Palermo, Sellerio,
2012,

Courtney, E.

“Parody and Allusion in Menippean Satire” in *Philologus*, 106 (1962), p. 86-100.

Curtius, Ernst Robert

“Il serio e il faceto nella letteratura medievale” in Curtius, Ernst Robert, *Letteratura europea
e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p.465- 486.

Ivi, “Sodomia”, p. 130-134.

De Berti, Raffaele (a cura di)

Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture, Milano, McGraw-Hill, 2006.

Fellini-Satyricon. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee, I
Giornata di studio, Milano 6 marzo 2007, Milano, Cisalpino, 2009.

Dick, Bernard F.

“Adaptation as Archeology. *Fellini-Satyricon* (1969) from the “novel” by Petronius” in
Horton, Andrew and Magretta, Joan (eds.) *Modern European filmmakers and the art of
adaptation*, New York, Ungar, c1981, p. 144-157.

Fabbi, Roberto

“Cena sociale. *Satyricon* e il ‘politico’” in *Musica/Realtà*, marzo 2002, 67, p. 83-100.

Fedeli, Paolo,

“Il tema del labirinto nel *Satyricon* di Petronio” in *Letterature Classiche e Narratologia*, Atti del Convegno Internazionale (Selva di Fasano, 6-8 ottobre 1980), Perugia, 1981, pp. 161-174.

“Il romanzo” in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. I, *La produzione del testo*, Roma, Salerno editrice, 1989, p. 343-373.

Fusi, Alessandro

“Un enigma letterario: il *Satyricon* di Petronio” in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. VII, *I testi*, Roma, Salerno, 1989, p. 429-461.

Fusillo, Massimo

“Petronio e il lettore”, *La Rivista dei Libri*, Novembre 1997, p. 19-21.

“Etiopiche” in Moretti, Franco (a cura di) *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2003, p. 67-74.

“From Petronius to *Petrolio*: *Satyricon* as a Model-Experimental Novel”, in Stelios Panayotakis, Maaïke Zimmermann, Wytse Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden, Brill, 2003, p. 413-424.

Gagliardi, Donato

Il comico in Petronio, Palermo, Palumbo, 1980.

Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del “Satyricon” attraverso i secoli, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

Graverini, Luca, Keulen, Wytse, Barchiesi, Alessandro

Il romanzo antico. Forme, testi, problemi, Roma, Carocci, 2006.

Graverini, Luca, Keulen, Wytse, “Roman Fiction and its Audience: Seriocomic Assertions of Authority” in Michael Paschalis, Stelios Panayotakis, Gareth L. Schmeling (eds.), *Readers and Writers in the Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis Publishing; Groningen University Library, 2009, 197-217.

Hunter, Richard

“The Curious Incident...: *polypragmosyne* and the Ancient Novel” in Michael Paschalis, Stelios Panayotakis, Gareth L. Schmeling (eds.), *Readers and Writers in the Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis Publishing; Groningen University Library, 2009, 51-63.

Jensson, Gottskålk

The Recollections of Encolpius. The “Satyricon” of Petronius as Milesian Fiction, Groningen, Barkhuis Publishing & Groningen University Library, 2004.

Konstan, David,

“The Active Reader and the Ancient Novel” in Michael Paschalis, Stelios Panayotakis,

□Gareth L. Schmeling (eds.), *Readers and Writers in the Ancient Novel*, Groningen, Barkhuis Publishing; Groningen University Library, 2009, 1-17.

Labate, M.

“Il cadavere di Lica. Modelli letterari e istanza narrativa nel *Satyricon* di Petronio”, *Taccuini*, 8 (1988), p. 83-89.

Longobardi, Monica

“Lettura antropologica della novella latina: un itinerario didattico” in Francesco, Piazza (a cura di), *Didattica breve – materiali 4 latino*, Bologna, Irsae, 1997.

“La ‘sprezzatura’ di Petronio” in *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, a cura di Nicola Catelli, Giulio, Iacoli, Paolo, Rinoldi, Bologna, Bononia university press, 2010, p. 29-53.

Van Mal-Maeder, Danielle

“La mise en scene declamatoire chez les romanciers latin” in Stelios Panayotakis, Maaïke Zimmermann, Wyste Keulen (eds.), *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden, Brill, 2003, 345-355.

Martirano, Nicoletta, Gioseffi, Massimo (a cura di)

“Dal *Satyricon* di Fellini al *Satyricon* di Piero Chiara: storia di una traduzione” in Raffaele De Berti (a cura di), *Federico Fellini. Analisi di film: possibili letture*, Milano, McGraw-Hill, 2006, p. 129-146.

Panayotakis, Stelios, Zimmerman, Maaïke, Keulen, Wyste (eds.)

The Ancient Novel and Beyond. Leiden, Brill, 2003.

Paschalis, Michael, Panayotakis, Stelios, Schmeling, Gareth L. (eds.)

Readers and Writers in the Ancient Novel, Groningen, Barkhuis Publishing; Groningen University Library, 2009.

Perutelli, Alessandro

“Il narratore nel *Satyricon*”, *Aufidus*, 25, 1990, 9-25.

Pasticci, Susanna

“La presenza del *Satyricon* sulla scena culturale degli anni Settanta, da Maderna a Pasolini”, *Musica/Realtà*, anno XXX, 91, marzo 2010, p. 77-126.

Parker, Jan (ed.)

Tradition, Translation, Trauma: The Classic and the Modern, Jan Parker, Timothy Mathews (eds.), Oxford, OUP, 2012,

Sala, Emilio

“Qualcosa di arcaico e modernissimo al tempo stesso. Primi appunti sulle musiche di Nino Rota per il Fellini-Satyricon”, in Raffaele, De Berti, Elisabetta, Gagetti, Federico, Slavazzi (a cura di), *Fellini-Satyricon. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee*, I Giornata di studio, Milano 6 marzo 2007, Milano, Cisalpino, 2009, p. 93-108.

Sanguineti, Edoardo

“Il traduttore, nostro contemporaneo” [Comunicazione letta al convegno *I greci: nostri contemporanei?*, Firenze, 26-29 aprile 1979], in *Il ponte*, 1979, 35, 5, p. 593-599.

“Satyricon” in Moretti, Franco. (a cura di) *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2003, p. 639-643.

Schneider, Lambert

“Il classico nella cultura postmoderna” in Settis, S. (a cura di) *I Greci. Storia cultura arte società*, vol. I, *Noi e i Greci*, Torino, Einaudi, 1996, p. 707-742.

Segal, Erich

“Arbitrary *Satyricon*. Petronius and Fellini”, *Diacritics*, vol. 1, 1 (Autumn 1971), p. 54-7.

Sullivan, J.P.

The Satyricon of Petronius. A Literary Study, London, Faber & Faber, 1968.

Veyne, Paul

La società romana, Bari, Laterza, 2000.

Wyke, Maia

Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History, New York, 1997.

Zanchetti, Giorgio

“Vitrea fracta et somniorum interpretamenta? *Fellini-Satyricon* e l'arte contemporanea, tra originario, fantascienza, e beat”, Raffaele De Berti, Elisabetta Gagetti, Federico Slavazzi (a cura di), *Fellini-Satyricon. Scene di Roma antica. L'antichità interpretata dalle arti contemporanee*, I Giornata di studio, Milano 6 marzo 2007, Milano, Cisalpino, 2009, p.133-163.

Zanelli, Dario (a cura di)

“*Fellini Satyricon*” di Federico Fellini, Bologna, Cappelli, 1969.

B.2 Studi su *Fratelli d'Italia* e dintorni

“A. & A. Arbasino & Anceschi”, Arbasino e il verri”, *il Verri*, n. 44 - ottobre 2010

Agazzoni, Debora

Dispositivi eufemistici e lessico interdetto nella narrativa del primo Arbasino, tesi di laurea, Università di Bologna, anno accademico 2009/2010.

Bartezzaghi, Stefano

“Vaffanculo! Parolacce e cose da non dire nei *Fratelli d'Italia* di Albero Arbasino” in Marco, Belpoliti, Elio, Grazioli, (a cura di) *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, (Riga

18).

Belpoliti, Marco

“Milano, 7 agosto 1963. Nascita del post-moderno” in Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana. Dal romanticismo a oggi*, volume terzo, Torino, Einaudi, 2012, p. 871-875.

Belpoliti, Marco, Grazioli, Elio (a cura di)

Alberto Arbasino, Milano, Marcos y Marcos, 2001, (Riga 18).

Belpoliti, Marco, Arbasino, Alberto, Cleto, Fabio

“Una querelle del 2003”, *Il Verri*, n. 44, ottobre 2010, p. 123-130.

Bertoni, Clotilde

“Roma 13 ottobre 1965: Arbasino intervista Šklovskij”, *Between*, vol. III, n. 5, (maggio/may 2013)

Bolla, Elisabetta

Invito alla lettura di Alberto Arbasino, Mursia, Milano, 1979.

Cherchi, Grazia

Scompartimento per lettori e taciturni. Articoli, ritratti e interviste, Milano, Feltrinelli, 1997.

D'Antuono, Nicola

Forme e significati in Alberto Arbasino, Pescara, Campus, 2000 poi ampliato, Bologna, Millennium, 2007.

“Anatomia del romanzo saggio”. Il caso di *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino”, *Retroguardia. Quaderno elettronico di critica letteraria*, 14, 2009, p. 1-22.

De Angelis, Elena

“Editing”, Marco Belpoliti, Elio Grazioli, *Alberto Arbasino*, (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, (Riga n. 18), p. 285-292.

Della Corte, Federico

Come ombre vivaci sullo sfondo. Studio su «La bella di Lodi» di Alberto Arbasino, Padova, Libreriauniversitaria, 2014.

Gramigna, Giuliano

“Le vacanze di Arbasino”, in Belpoliti, Marco, Grazioli, Elio (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, (Riga n. 18), p. 143-144.

Guglielmi, Angelo

“Il romanzo di Arbasino” in Marco Belpoliti, Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 151-157.

Inglese, Andrea

“Stereotipo della seduzione e seduzione dello stereotipo in *La bella di Lodi* di Arbasino”, *Cahiers d'études italiennes*, n. 5, 2006, p. 23-32.

Lago, Paolo

L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini, Firenze, Le Monnier, 2007.

Leucadi, Giancarlo

La terra incognita della romanzeria. Saggio su Alberto Arbasino, Bologna, Printer, 1994.

Manica, Raffaele

“Se il romanziere non racconta storie” in Alberto Arbasino, *Romanzi e racconti*, vol. I, Milano, Mondadori, 2009, p. XI-LXXXIX.

Martignoni, Clelia, Lucchelli, Cinzia, Cammarata, Elisabetta

La scrittura infinita di Alberto Arbasino. Studi su «Fratelli d'Italia», Novara, Interlinea, 1999.

Milano, Paolo

“Il magnetofono ben temperato”, in Marco Belpoliti e Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 145-147.

Orengo, Nico

“Buenos Ayres”, in Marco Belpoliti e Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 17-18.

Panella, Giuseppe,

Alberto Arbasino, Fiesole, Cadmo, 2004.

“Anatomia del romanzo-saggio: il caso di *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino”, *Retroguardia. Quaderno elettronico di Critica letteraria*, 14, 2009, p. 1-22.

Pischedda, Bruno

Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino Testori, Eco, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

Pulce, Graziella

Lettura d'autore. Conversazioni di critica e di letteratura con Giorgio Manganelli, Pietro Citati e Alberto Arbasino, Bulzoni, Roma, 1988.

“Palestre, passaporti e pagine di giornale (o della necessità del movimento)”, in Marco Belpoliti e Elio Grazioli (a cura di), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001, p. 124-129.

Rinaldi, Rinaldo

Il romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino, Milano, Mursia, 1985.

Serenellini, Mario

I diseducatori: intellettuali d'Italia da Gramsci a Pasolini, Bari, Dedalo, 1985.

Vecchi, Maria Luisa

Alberto Arbasino, Firenze, La Nuova Italia, 1980.

Indice

Introduzione.....	3
Capitolo 1 - 1963. Una <i>tranche</i> della storia	
1.1 Verso il postmoderno	14
1.2 Viaggio in Italia	20
1.3 Itinerario <i>Calvino</i>	24
1.4 Itinerario <i>Baruchello</i>	32
1.5 Itinerario fra i libri	38
1.6 Itinerario del Gruppo 63	43
Capitolo 2 - Il modello: il <i>Satyricon</i>	
2.1 <i>Lontani entusiasmi allo stato nascente</i>	58
2.2 Sintomatologie del ‘petronismo’	63
2.3 “Funzione Petronio”	66
2.4 Petronio colossale	72
2.5 Febbre petroniana	75
2.6 Petronio <i>à la page</i>	80
2.7 Altri <i>Satyricon</i> , alti e bassi	88
Capitolo 3 - 1963 in <i>Arbasinia</i>	
3.1 Da Chiasso, nel campo letterario	96
3.2 Una battaglia in campo aperto	109
3.3 Da Lodi, la <i>Bella</i>	112
3.4 In campo con i <i>Fratelli</i>	120
3.5 Da Palermo, la conquista	129
Capitolo 4 - Un “certo romanzo”	
4.1 Topologia letteraria	137
4.2 Mondi possibili e lettori.....	141
4.3 Il congegno	146
4.4 Opere mondo e mondi possibili	159
4.5 Un modello di <i>distinzione</i>	166
4.6 Pastorale londinese	169
4.7 Bibliografia.....	179