

Rivista STUDIUM Ricerca
(Sezione on-line di Letteratura)
Anno 121 – ott./dic. 2025 – n. 4

*Jane Austen 250:
Un classico tra passato e presente*

A cura di Carlotta Farese

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

STUDIUM

Rivista trimestrale

DIRETTORE EMERITO: Franco Casavola

COMITATO DI DIREZIONE: Francesco Bonini (*Università LUMSA, Roma*), Matteo Negro (*Università di Catania*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

COORDINATORI DI STUDIUM RICERCA, LETTERATURA (SEZIONE ON-LINE): Francesco Paolo de Cristofaro (*Università degli Studi di Napoli "Federico II"*), Emilia Di Rocco (*Sapienza, Università di Roma*), Giuseppe Leonelli (*Università Roma Tre*), Federica Millefiorini (*Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*)

CAPOREDATTORE: Anna Augusta Aglitti, Giovanni Zucchelli

COMITATO DI REDAZIONE: Giovanni Zucchelli, Irene Montori, Silvia Lilli, Damiano Lembo, Angelo Tumminelli

Abbonamento 2025 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore
€ 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.
e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

Edizioni Studium S.R.L.

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*)

Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*),
Maria Bocci (*Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano*),
Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*),
Angelo Maffei (*Facoltà teologica, Milano*), Francesco Magni (*Università di Bergamo*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Giornale di Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

REDAZIONE: Simone Bocchetta

UFFICIO COMMERCIALE: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

Sito: www.edizionistudium.it

Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese.

SEZIONE MONOGRAFICA

Jane Austen 250: Un classico tra passato e presente
A cura di Carlotta Farese

- I. Gilberta Golinelli, *"I must refer the reader to Shakespeare's plays": Austen come critica shakespeariana* 17
- II. Franca Dellarosa, *«The girls were now hunting for the Laconia»: Male Vanity and the Royal Navy in Jane Austen's Persuasion* 46
- III. Gioia Angeletti, *Reading Pride and Prejudice in Tehran: Jane Austen, Azar Nafisi, and Women's Agency* 68
- IV. Elena Spandri, *Jane Austen in Pakistan: Soniah Kamal's Unmarriageable* 99
- V. Maria Elena Capitani, *"The thing is – Jane Austen isn't just any author": Contemporary British Women Playwrights Re-Envisioning Austen's Novels for the Stage* 129
- VI. Carlotta Susca, *The Other Bennet Sisters. Trans-media Fanfiction of Pride and Prejudice in the Twenty-First Century* 159

SEZIONE MISCELLANEA

- VII. Valerio Cordiner, *Judas ou Job? Barrès juge de Dreyfus* 185
- VIII. Jacopo Parodi, *Come lavorava Sermoni. Lettura rapinosa di Inferno XXXIV e di un suo "abbozzo"* 207
- IX. Roberta Borrelli, *Violenza e controllo in Belmore di Corrado Alvaro, forme e degenerazioni del femminile* 249
- X. Guido Scaravilli, *Un monologo anomalo ne La folla di Paolo Valera* 282

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA – LETTERATURA

- XI. Roberto Carnero, *Narrativa italiana: note critiche sull'annata letteraria 2024-2025* 301

APPROFONDIMENTI

- XII. Vincenzo Arnone, *Salire alla Verna* 348

OSSERVATORIO

A cura di Fabio Pierangeli

- XIII. Marco Camerini, *Segnalazioni e proposte di lettura 2026* 364
- XIV. Fabio Pierangeli (a cura di), *Libri ricevuti* 372
- XV. Sara Calì, *Stimmung: acqua, cielo e mare in Roma mia, non morirò più* di Aurelio Picca 379

A questo numero hanno collaborato:

GILBERTA GOLINELLI è Professoressa Associata di Letteratura Inglese all'Università di Bologna.

FRANCA DELLAROSA è Professoressa Associata di Letteratura Inglese all'Università di Bari "Aldo Moro".

GIOIA ANGELETTI è Professoressa Associata di Letteratura Inglese all'Università di Parma.

ELENA SPANDRI è Professoressa Ordinaria di Letteratura Inglese all'Università di Siena.

MARIA ELENA CAPITANI è Professoressa a contratto di Letteratura Inglese all'Università di Parma.

CARLOTTA SUSCA è una ricercatrice indipendente.

VALERIO CORDINER è Professore Associato di Letteratura Francese alla Sapienza, Università di Roma.

JACOPO PARODI è dottorando di ricerca in Critica Letteraria presso le Università di Pisa e Siena.

ROBERTA BORRELLI è dottoranda di ricerca in Letteratura contemporanea all'Università degli studi di Bari "Aldo Moro".

GUIDO SCARAVILLI è lettore di italiano e maître de conference all'Université de Liège.

Sommari | Abstract

Gilberta Golinelli, *“I must refer the reader to Shakespeare’s plays”:
Austen come critica shakespeareiana*

Il saggio esamina il rapporto di Jane Austen con Shakespeare per dimostrare come la scrittrice, pur non entrando esplicitamente nel merito delle opere del drammaturgo, si accorge del complesso processo di appropriazione e trasformazione subito da Shakespeare tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento. Austen non solo legge Shakespeare in modo trasformativo, dunque nel suo ruolo di scrittrice, ma anche di vera e propria critica letteraria, interessata alla appropriazione culturale, politica e sociale di Shakespeare, delle sue opere e dei suoi personaggi.

This essay examines Jane Austen’s engagement with Shakespeare, arguing that although she did not directly participate in the critical debates surrounding his plays, she was nonetheless aware of the complex processes of appropriation and transformation his works underwent between the late eighteenth and early nineteenth centuries. Austen engages with Shakespeare not only in a transformative way, in her role as a writer, but also as a literary critic interested in the cultural, political, and social appropriation of Shakespeare, his works, and his characters.

Franca Dellarosa, *«The girls were now hunting for the Laconia»:
Male Vanity and the Royal Navy in Jane Austen’s Persuasion*

Nei romanzi di Jane Austen, la Royal Navy appare come una forza vitale, espressione di una classe sociale nuova e dinamica, contrapposta alla futilità di un sistema in via di estinzione, incarnato

nell'ultimo romanzo, *Persuasione*, nel personaggio di Sir Walter Elliot. L'analisi di una serie di situazioni narrative rivela tuttavia come anche gli eroi siano oggetto dello sguardo penetrante di Austen, che ne svela debolezze spesso connesse ai ruoli di genere, come nel caso del protagonista maschile, il capitano Frederick Wentworth.

The Royal Navy is represented as a shaping, vital force in Jane Austen's fiction, embodying its power as a new and dynamic social class, set against the futility of a vanishing system, as personified, in Austen's last novel *Persuasion*, in the character of Sir Walter Elliot. Close analysis of a number of narrative situations in the novel reveals that even the true romantic heroes are the object of Austen's sharp perceptiveness of the weaknesses that often pertain to gender roles, as is the case with the male protagonist, Captain Frederick Wentworth.

Gioia Angeletti, *Reading Pride and Prejudice in Tebran: Jane Austen, Azar Nafisi, and Women's Agency*

L'articolo analizza il modo in cui Azar Nafisi si appropria di *Pride and Prejudice* di Jane Austen per promuovere l'emancipazione femminile nell'Iran post-rivoluzionario, sostenendo che la narrativa austeniana configura uno spazio capace di favorire lo sviluppo del giudizio critico e dell'autonomia individuale, incarnati dalla figura di Elizabeth Bennet. L'articolo mostra, inoltre, come Nafisi, attraverso un'analisi delle tecniche narrative e stilistiche di Austen, quali l'ironia e il discorso indiretto libero, insegni alle sue alunne che lo studio della letteratura può diventare una forma di libertà interiore in contesti autoritari, sfidando, al contempo, letture dicotomiche del rapporto tra Oriente e Occidente.

This article examines how Azar Nafisi draws on Jane Austen's *Pride and Prejudice* to empower women in post-revolutionary Iran. It

argues that Austen's fiction creates an environment that encourages the development of discernment and autonomy, as demonstrated by Elizabeth Bennet's interactions, which exemplify consent and self-determination. Ultimately, the article demonstrates how Nafisi uses an analysis of Austen's literary techniques, such as irony and free indirect discourse, to show her female students how literary study can foster internal freedom in authoritarian regimes while challenging oversimplified East/West interpretations.

Elena Spandri, *Jane Austen in Pakistan: Soniah Kamal's Unmarriageable*

I temi “universali” di Jane Austen possono essere tradotti in qualsiasi contesto culturale? Cosa comporta la riscrittura di una storia ambientata nell'epoca della Reggenza sullo status delle donne nel mercato matrimoniale nel Pakistan moderno, ancora alle prese con il proprio retaggio coloniale? L'articolo legge il romanzo di Soniah Kamal *Unmarriageable* (2019) come un'esplorazione delle condizioni del romanzo di costume sulla scena letteraria pakistana contemporanea. Con una prosa arguta che rende omaggio allo stile sontuoso e ai dialoghi sofisticati di Jane Austen, la versione di *Orgoglio e pregiudizio* offerta da Kamal affronta questioni di genere e classe in una società postcoloniale in cui, da passiva imitazione, la mimesi culturale diventa appropriazione creativa.

Can Jane Austen's “universal” themes be translated into any cultural environment? What is implicated in replotting a Regency story about women's status in the marriage market in modern-day Pakistan, still coming to terms with its colonial legacy? The article reads Soniah Kamal's novel *Unmarriageable* (2019) as an exploration into the viability of the novel of manners in contemporary Pakistani literary scene. In a witty prose that pays tribute to Austen's sumptuous style and sophisticated dialogues, Kamal's version of *Pride and*

Prejudice tackles issues of gender and class in a postcolonial society in which cultural mimesis has shifted from passive imitation to creative appropriation.

Maria Elena Capitani, *"The thing is – Jane Austen isn't just any author": Contemporary British Women Playwrights Re-Envisioning Austen's Novels for the Stage*

Il presente articolo esplora la riappropriazione teatrale di una delle scrittrici maggiormente iconiche della storia della letteratura, Jane Austen, la cui figura e il cui universo narrativo tuttora imperversano sull'immaginario culturale, sia a livello nazionale che globale. Drammaturghe britanniche contemporanee quali Isobel McArthur e Laura Wade rielaborano creativamente e traspongono Austen, 'liberando' i suoi (ipo)testi e creando fusioni sovversive tra Romanticismo e contemporaneità. Al contempo, entrambe le autrici rinegoziano la posizione delle donne nel mondo in quanto scrittrici, personaggi femminili e lettrici, offrendo al pubblico elaborati paesaggi meta-teatrali.

This article explores the stage appropriation of one of the most iconic female writers in literary history, Jane Austen, whose figure and narratives still haunt the cultural imagination, both nationally and globally. Contemporary British women playwrights such as Isobel McArthur and Laura Wade remix and remediate Austen by unleashing her (hypo)texts and creating subversive concoctions of Romanticism and contemporaneity. At the same time, they renegotiate women's position in the world as writers, characters, and readers, while providing the audience with elaborate theatrical meta-scapes.

Carlotta Susca, *The Other Bennet Sisters. Transmedia Fanfiction of Pride and Prejudice in the Twenty-First Century*

Il contributo analizza la fortuna transmediale di *Pride and Prejudice* attraverso una selezione della fanfiction contemporanea dedicata alle sorelle minori Bennet: Lydia, Kitty e Mary. Prendendo in esame *Lydia's Story* di Jane Odiwe, *What Kitty Did Next* di Carrie Kablean e *The Other Bennet Sister* di Janice Hadlow, l'articolo mostra come questi romanzi espandano il mondo narrativo austeniano oltre i confini del canone. Inquadrate tra riscrittura, sequel e invenzione, tali opere rivelano come la fanfiction partecipi della logica transmediale, valorizzando la molteplicità e il desiderio di "sapere cosa accade dopo".

This article explores the transmedia afterlife of *Pride and Prejudice* through contemporary fanfiction novels centered on the lesser-known Bennet sisters: Lydia, Kitty, and Mary. By analyzing Jane Odiwe's *Lydia's Story*, Carrie Kablean's *What Kitty Did Next*, and Janice Hadlow's *The Other Bennet Sister*, the paper investigates how these texts expand Austen's storyworld beyond the canonical ending. Positioned between rewriting, sequel, and homage, these works exemplify fanfiction as a form of transmedia storytelling grounded in multiplicity, participatory culture, and the enduring desire to extend fictional worlds beyond narrative closure.

Valerio Cordiner, *Judas ou Job? Barrès juge de Dreyfus*

Barrès ha fama di essere il portavoce dell'antidreyfusismo più virulento, settario e razzista. Dopo aver precisato tempistiche, modalità e soprattutto motivazioni profonde dell'impegno barresiano nell'Affaire Dreyfus, ci si propone di leggere con attenzione e senza pregiudizi, ma anche fuori da ogni logica revisionista, i suoi numerosi interventi consacrati alla questione, raccolti in *Scènes et Doctrines*

du Nationalisme (1902). Da un'analisi accorta di questi articoli, senz'altro faziosi, diffamatori e imbevuti di retorica antisemita, emerge tuttavia, sottotraccia, una segreta, inconfessata ammirazione per l'imputato, per la sua statura umana fuori dal comune e soprattutto per il suo imperturbabile contegno marziale. Paradossalmente, dopo le delusioni cocenti del boulangismo, è proprio questo oscuro e perseguitato capitano ebreo a fornire suo malgrado a Barrès un modello tangibile del soldato francese, coraggioso, disciplinato, contraddistinto in ogni situazione, anche le più estreme, da un attaccamento indefettibile alla divisa e ai valori che essa rappresenta. In questo senso è nel non detto (o nel detto tra le righe) della dannazione del "perfido ebreo" Alfred Dreyfus che può ravvisarsi l'annuncio della piena integrazione degli israeliti nel corpo nazionale successivamente propugnata da Barrès ne *Le diverses familles spirituelles de la France* (1917).

Barrès is famous for his association with a kind of anti-Dreyfusism that is most virulent, sectarian, and racist. After having specified the timeline, the method and, above all, the deep motivations of the Barrèsian engagement in the Dreyfus Affair, this paper proposes to carefully, and without any prejudice or revisionist logic, read his numerous speeches devoted to that issue, collected in *Scènes et Doctrines du Nationalisme* (1902). Through a meticulous analysis of these articles, which are undoubtedly sectarian, defamatory, and deeply entrenched in an anti-Semitic rhetoric, one notices a kind of secret, unconfessed admiration for the accused – for his extraordinary human stature and, above all, his imperturbable martial attitude. Paradoxically, after the fierce delusions of Boulangism, it is exactly this murky, persecuted Jewish captain to have, reluctantly, provided Barrès with a tangible model of the French soldier, who is brave, disciplined, characterised in every situation, even the most extreme ones, by an indefectible attachment to the uniform and the values that it represents. In this sense, it is in the untold about the punishment of the "perfidious Jew" Alfred

Dreyfus, or told between the lines, where it is possible to acknowledge the announcement of the full integration of the Israelites in the national corpus, later propagated by Barrès in *Le diverses familles spirituelles de la France* (1917).

Jacopo Parodi, *Come lavorava Sermoni. Lettura rapinosa di Inferno XXXIV e di un suo "abbozzo"*

Il presente contributo si propone di intrecciare il ritrovamento di un prezioso abbozzo di lavoro di Vittorio Sermoni sul canto XXXIV dell'*Inferno* con la visione che Sermoni ha della poesia di Dante. Sermoni è stato un commentatore dantesco atipico: un narratore di grande pregnanza che sa rendere chiari i nodi misteriosi della *Commedia*. Percorreremo il modo in cui Sermoni legge la figura di Lucifero, mostrando la diversità del demonio descritto da Dante rispetto agli autori precedenti. Ad emergere non è solo l'originalità del Sommo Poeta, ma anche quella di Sermoni che con sapienza costruisce una narrazione profondissima, che mette in luce la solitudine e il dolore di Lucifero.

This contribution aims to interweave the discovery of a valuable working draft by Vittorio Sermoni on Canto XXXIV of the *Inferno* with Sermoni's broader interpretation of Dante's poetry. Sermoni stands out as an unconventional commentator on Dante: a narrator of remarkable depth, capable of clarifying the enigmatic cruxes of the *Commedia*. The article examines Sermoni's reading of the figure of Lucifer, highlighting the distinctiveness of the demon as portrayed by Dante in comparison with earlier authors. What emerges is not only the originality of the *Sommo Poeta*, but also that of Sermoni himself, who, with narrative mastery, constructs an interpretation of profound intensity that brings to light Lucifer's solitude and suffering.

Roberta Borrelli, *Violenza e controllo in Belmore di Corrado Alvaro, forme e degenerazioni del femminile*

Il romanzo incompiuto *Belmore* (1957) di Corrado Alvaro delinea uno scenario distopico in cui la tecnoscienza, alleata del potere, mira a reificare l'umano, generare corpi postumani e mercificare il vivente, compromettendo le libertà fisiche e psichiche. Il presente articolo evidenzia come siano le figure femminili a mostrare con maggiore efficacia gli esiti tragici dell'uso e abuso delle tecnologie e, secondariamente, intende ricollocare Alvaro nel dibattito sulle tecnologie, soprattutto riproduttive, restituendogli uno spazio ancora non riconosciuto. L'analisi critica, inoltre, si avvale di una prospettiva postumana e transumana, volta a indagare il tema della maternità e del rapporto madre-figlio, dimostrando che il romanzo non solo rivela le derive della modernità ma conferma le intuizioni di Alvaro sull'impatto che la tecnologia ha sul corpo.

The unfinished novel *Belmore* (1957) by Corrado Alvaro delineates a dystopian scenario in which technoscience, allied with power, seeks to reify the human, generate posthuman bodies, and commodify living beings, thereby undermining physical and psychological freedoms. This article highlights how it is the female figures who most effectively reveal the tragic outcomes of the use and abuse of technologies and, secondly, aims to reposition Alvaro within the debate on technologies – especially reproductive ones – restoring to him a place that has not yet been acknowledged. Moreover, the critical analysis adopts a posthuman and transhuman perspective to explore the theme of motherhood and the mother-child relationship, demonstrating that the novel not only exposes the excesses of modernity but also confirms Alvaro's insights into the impact of technology on the body.

Guido Scaravilli, *Un monologo anomalo ne La folla di Paolo Valera*

Il contributo si propone di studiare la configurazione di un monologo singolare ne *La folla* di Paolo Valera, scrittore poliedrico che si lanciò, alla fine del XIX secolo, nella composizione di un romanzo di chiara ispirazione naturalista. Per la sua forma e la sua tenuta strutturale, tale monologo sembra essere assimilabile alla fenomenologia di Dujardin di *Les lauriers sont coupés*, ma, ad un'attenta analisi, l'innovazione dell'autore viene inscritta, più generalmente, alla vena sperimentale diffusasi tra gli autori del clima di fine secolo, che con la loro acribia, arrivarono a preannunciare esiti che *a posteriori* sarebbero stati definiti modernisti.

This article aims to study the configuration of a singular monologue in *La folla* by Paolo Valera, a multifaceted writer who, at the end of the 19th century, embarked on the composition of a novel clearly inspired by naturalism. Due to its form and structural integrity, this monologue seems to be comparable to Dujardin's phenomenology in *Les lauriers sont coupés*, but, upon careful analysis, the author's innovation is more generally inscribed in with the experimental vein that spread among the authors of the *fin de siècle* climate, who, with their meticulousness, came to herald outcomes that would later be defined as modernist.

SEZIONE MONOGRAFICA

*Jane Austen 250:
Un classico tra passato e presente*

A cura di Carlotta Farese

I. “I must refer the reader to Shakespeare’s plays”: Austen come critica shakespeariana

di *Gilberta Golinelli*

Tra i numerosi studi che ad oggi sono stati scritti su Jane Austen e William Shakespeare la maggior parte si è incentrata sui debiti di Austen nei confronti del grande bardo e sulle novità che la scrittrice, anche grazie a Shakespeare, ha introdotto rispetto alla caratterizzazione di personaggi complessi, guadagnandosi un posto di rilievo nella tradizione letteraria inglese.

Sin dalla morte di Austen (1817) inoltre, il loro rapporto è stato anche studiato per esplorare i modi in cui i loro testi, sebbene appartenenti a generi differenti, sono stati ri-mediati e appropriati a tal punto da divenire dei veri e propri prodotti culturali¹. Accanto a questi studi, soprattutto negli ultimi decenni, diverse sono state le ricerche che si sono interrogate anche sulla trasformazione dei due autori in icone nazionali e transnazionali la cui fama ha ormai raggiunto «a level of literary rock star status occupied by noone else»².

¹ J. Wiltshire ricorda come «The association of Shakespeare’s and Austen’s images and names might well be said to belong to the history of promotion rather than of critical history». J. Wiltshire, *Recreating Jane Austen*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, p. 58).

² R. Wifall, *Introduction: Jane Austen and William Shakespeare – Twin Icons*, in *Shakespeare*, Vol. XI, 4, 2010, pp. 403-409, p. 404.

Dalle prime riflessioni di Robert Whateley nel 1821 che, come ricorda Marianne Novy «calls Austen's regard to characters»³ difficilmente superabile dallo stesso Shakespeare proprio perché «Like him, she shows as admirable a discrimination in the characters of fools as of people of sense»⁴; attraverso l'encomio di Lord Macaulay del 1843 in cui Austen veniva inserita «among the writers who have approached nearest to the manner of the great master»⁵; fino al riconoscimento di Harold Bloom, che dichiarava che «After Shakespeare, no writer in the language does so well as Austen in giving us figures, central and peripheral, utterly consistent each in her (or his) own mode of speech and consciousness, and intensely different from each other»⁶, Austen e Shakespeare hanno conosciuto un'intensa relazione: un vero e proprio [A] «Love Affair in Literature, Film and Performance», come emblematicamente sintetizza il titolo del volume a cura di Marina Cano e Rosa García-Periago pubblicato nel 2016⁷. Nell'ambito dei festeggiamenti e delle cerimonie dedicate a Shakespeare nel 2016, la

³ M. Novy, *Engaging with Shakespeare. Responses from George Eliot and Other Women Novelists*, The University of Georgia Press, Athens 1994, p. 22.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Lord Macaulay, cit. in John Wiltshire, *The Hartfield Edition: Jane Austen and Shakespeare*, in *Persuasions*, XXI, 1999, pp. 212-223, p. 212.

⁶ R. Wifall, *Introduction: Jane Austen and William Shakespeare – Twin Icons*, cit., p. 406.

⁷ M. Cano e R. García-Periago (a cura di), *Jane Austen and William Shakespeare. A Love Affair in Literature, Film and Performance*, Palgrave-Macmillan, Cham 2016.

Folger Shakespeare Library di Washington sceglieva infatti di celebrare il grande bardo omaggiandolo con la mostra *Will & Jane: Shakespeare, Austen, and the Cult of Celebrity*, organizzata da Janine Barchas e Kristina Straub. Legate da un rapporto consolidatosi attraverso decenni di analisi critico letteraria e da processi simili di appropriazione e ri-mediazione culturale, le due figure venivano esposte come simboli e vere e proprie icone attraverso un legame che, partendo certamente dallo studio delle loro opere, è stato via via plasmato dalla cultura popolare e consumistica che ha guardato, e tuttora guarda, ai due autori come a dei veri e propri *brand* da pubblicizzare singolarmente ma anche in coppia.

Tuttavia, se, negli ultimi decenni, diversi sono stati gli studi dedicati al complesso rapporto tra i due autori, pochi sono ancora coloro che si interrogano sull'effettivo ruolo di Austen come lettrice shakespeariana e critica raffinata. Infatti, i diversi usi che Austen fa di Shakespeare la pongono in realtà in dialogo con quanto stava succedendo al fenomeno Shakespeare, rendendola, al pari di altre lettrici delle opere del bardo, critica shakespeariana a tutti gli effetti. Ad oggi, tale funzione sembra non essere ufficialmente riconosciuta all'autrice che è sorprendentemente assente nell'elenco delle lettrici di Shakespeare contenute nell'importante antologia *Women Reading Shakespeare. 1600-1900*, curata da Ann Thompson e Sasha Roberts. Nell'ambito dei numerosi studi sulla formazione del canone critico shakespeariano che si intensificano verso la fine del secolo scorso e che dedicano poca attenzione al ruolo svolto dalle donne nel processo di canonizzazione di Shakespeare, le studioso, senza menzionare Austen, mostravano come in realtà:

Women have been reading Shakespeare for centuries. Many have left written records of their responses to, impressions and opinions of Shakespeare's work, forming a rich history of women's criticism of Shakespeare; a history that is often forgotten today. [...] They were increasingly involved in the popular dissemination of Shakespeare, whether as storyteller of children or as editors of plays⁸.

È alla luce di questa assenza, che si rinviene sorprendentemente anche negli studi successivi, che il mio saggio intende interrogarsi sul ruolo di Austen come critica di Shakespeare. La scrittrice si accorge infatti del complesso processo di appropriazione e trasformazione che ha subito Shakespeare tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento. Pur rimanendo lontana dai dibattiti critici della sua epoca e non entrando esplicitamente nel merito delle opere di Shakespeare come fecero alcune delle scrittrici precedenti e coeve, Austen è, a mio avviso, un'attenta studiosa del fenomeno culturale, sociale e politico che è ormai diventato "Shakespeare". Forse consapevole dei meccanismi di produzione e circolazione del sapere, e quindi anche del potere della critica letteraria ormai consolidatasi nel corso del Settecento, Austen non solo, come è stato dimostrato, legge Shakespeare in modo trasformativo, dunque come scrittrice alla ricerca di una propria modalità nella creazione dei personaggi, della trama e della forma del romanzo stesso, ma evidenzia anche le diverse forme di appropriazione (culturale, politica e sociale) a cui il drammaturgo, le sue opere

⁸ A. Thompson e S. Roberts (a cura di), *Women Reading Shakespeare. 1600-1900*, Manchester University Press, Manchester-New York 1997, p. 1.

e i suoi stessi personaggi furono sottoposti a partire soprattutto dalla seconda metà del Settecento nei dibattiti critici, a teatro e nella più diffusa cultura popolare che Austen dimostra di conoscere profondamente.

Negli ultimi decenni è stato dimostrato come il forte interesse per Shakespeare si sviluppa nel corso del XVIII secolo grazie alla diffusione di edizioni, adattamenti, rappresentazioni, saggi sulle opere di Shakespeare e traduzioni, sia in Inghilterra che in Europa. Questo processo è stato accompagnato da un dibattito letterario e culturale che ben presto ha trasformato le opere di e su Shakespeare in prodotti letterari e strumenti culturali volti a consolidare un particolare gusto individuale e nazionale, in grado di attraversare e persino transcendere i propri confini geografici, linguistici e temporali. Termini come *reinventing*, *authorship*, *manipulation*, *appropriation* e *adaptation*, usati negli studi recenti sulla diffusione di Shakespeare nel corso del Settecento, hanno infatti sottolineato la capacità del bardo di generare cambiamenti ed innovazioni come modello letterario da essere salvaguardato da una neo-nascente critica letteraria, come genio ed icona nazionale attraverso cui costruire e consolidare i valori e le peculiarità dell'identità inglese e come marchio culturale di grandi potenzialità economiche. È tra la prima e la seconda metà del diciottesimo secolo, infatti, che nei confronti di Shakespeare avviene un duplice processo di trasformazione che vede da una parte una vera e propria idealizzazione delle sue opere e della sua persona e, dall'altra, un'inevitabile commercializzazione dei suoi *plays* e del suo stesso corpo, simboli sacri da diffondere e attraverso cui creare anche possibili fonti di guadagno. Grazie al giubileo

organizzato da Garrick nel 1769 che, come Dobson ci ricorda, segna l'inizio della vera e propria bardolatria⁹, la stessa Stratford-upon-Avon diventa un nuovo luogo di culto. La città, mentre contribuisce ad esibire le opere di Shakespeare, i suoi personaggi e lo stesso Shakespeare consolidando un tipo di ricezione popolare del bardo, accoglie pragmaticamente i nuovi fedeli per indirizzarli verso mete dove si possono acquistare oggetti e souvenirs raffiguranti Shakespeare e i suoi personaggi.

Nel corso del primo Settecento, Shakespeare era divenuto il punto di unione tra un pubblico eterogeneo ed uno maggiormente elitario composto da studiosi che, pur avvertendo l'originalità del teatro shakespeareano, non erano tuttavia riusciti a collocarlo in un preciso processo storico-culturale che gli avrebbe conferito una piena autorità scientifica. Nel secondo Settecento invece una delle caratteristiche più rilevanti della critica di Shakespeare si rinviene nel tentativo di definire i confini e le modalità dell'interpretazione del suo teatro per consolidare non solo una nuova idea di cultura, ma anche il ruolo esclusivo di coloro che ne avrebbero gestito la produzione e circolazione.

Sebbene, come afferma Jack Lynch, «at the time of the Restoration, it would not have been easy to identify such a

⁹ Diversi sono gli studi che si sono occupati della trasformazione di Shakespeare in poeta ed icona nazionale, in particolare si veda M. Dobson, *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation, and Authorship, 1660-1769*, Clarendon, New York 1992.

thing as “criticism of Shakespeare”»¹⁰, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo il canone letterario inglese, con i suoi poeti antichi e con Shakespeare da celebrare, è ormai delineato.

«Our English poets may I think be disposed in four different classes and degrees. In the first class, I would place first our only sublime and pathetic poets, Spenser, Shakespeare and Milton»,¹¹ scriveva Joseph Warton nel suo *An Essay on the Writings and Genius of Pope*, confermando che in Inghilterra l'esistenza di un canone nazionale era sul punto di affermarsi e che Shakespeare rientrava in pieno tra gli autori canonici. Dalla seconda metà del XVIII secolo in poi, non a caso, molti degli adattamenti delle opere shakespeareane persero via via la loro importanza critica poiché un numero crescente di critici si rivolgeva a Shakespeare non più come uno scrittore le cui opere necessitavano di essere modificate per soddisfare il gusto neoclassico, ma come un autore del passato i cui testi, per essere pienamente compresi, meritavano un approccio più filologico oltre che naturalmente storico. Nei saggi su Shakespeare pubblicati tra la prima e la seconda metà del XVIII secolo, le sue opere, un tempo definite piene di irregolarità che ne offuscavano la bellezza, vennero sempre più reinterpretate in rapporto al contesto storico in cui furono prodotte per recuperarne le possibili fonti e i significati perduti e renderle così com-

¹⁰ J. Lynch, *Criticism of Shakespeare*, in F. Richtie e P. Sabor (a cura di), *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 41-59, p. 41.

¹¹ J. Warton, *An Essay on the Writings and Genius of Pope*, London 1756, p. XI.

prensibili per una cultura più moderna. Tali reinterpretazioni, alla luce di una crescente appropriazione di Shakespeare da parte di una più eterogenea cultura popolare e materiale, avevano anche la funzione di salvaguardare un autore canonico¹² che doveva rientrare a tutti gli effetti tra coloro a cui era affidata una nuova idea di cultura e educazione.

Oggi è ormai difficile negare che, come bene mostra Trevor Ross:

the counter-movement towards authenticity in Shakespeare's scholarship can be described as one such strategic position-taking whereby editors and critics in increasing numbers appropriated Shakespeare's sacrosanct authority in order to promote what Vickers calls "the high and serious calling of literary criticism"¹³.

I critici inglesi, ricorda infatti Jonathan B. Kramnick, avevano dimenticato come leggere i testi più antichi e, quindi, avevano bisogno di recuperare il passato, la lingua e la loro tradizione attraverso l'istituzione di una selezione di testi, un 'canone' nazionale maschile che doveva essere garantito e protetto da un gruppo di esperti. Questi studiosi dovevano imparare a «to treasure the antiquity of English writers», e tra

¹² È nel corso della seconda metà del Settecento che, come sottolinea Trevor Ross nel suo studio sulla formazione del canone inglese, David Ruhken (1768) adattò il termine canone con l'intento di indicare una selezione di poeti e oratori, *The Making of the English Literary Canon. From the Middle Ages to the late Eighteenth Century*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston-London-Buffalo 1998, p. 247.

¹³ *Ibid.*, pp. 231-232.

questi Shakespeare in modo particolare, «to distinguish the masculine from the feminine, the national from the foreign, and so to grasp an English classic»¹⁴. John Upton, nelle sue *Critical Observations of Shakespeare* (1748), sottolinea la pericolosità del “gusto effeminato” e dell’approccio superficiale che editori, attori, attrici, direttori teatrali e critici avevano avuto nei confronti delle opere di Shakespeare durante i primi decenni del XVIII secolo e nell’ambito della continua *querelle* tra antichi e moderni che occupa gran parte dell’epoca. Nelle *Critical Observations of Shakespeare* (1748) egli dichiarava infatti che, proprio perché «everything unless of French extraction, appears awkward and antiquated [...], scarcely any one pays a regard to what Shakespeare does write, but are always guessing at what he should write»¹⁵.

Upton sottolineava l’esigenza di recuperare il passato, la lingua e la tradizione inglese attraverso l’istituzione di un canone nazionale che «had to be secured by a group of specialist critics».¹⁶ In un momento in cui in Inghilterra «was widely believed that the English were degenerating into French-style extravagance and unmanliness, erasing their Elizabethan virility in the process», come ricorda Fiona Ritchie¹⁷, Upton promuove

¹⁴ J. B. Kramnick, *Making the English Canon. Print Capitalism and Cultural Past, 1700-1770*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, pp. 102, 133.

¹⁵ J. Upton, *Critical Observations of Shakespeare*, G. Hawkins, London 1748, p. 8.

¹⁶ J. B. Kramnick, *Making the English Canon. Print-Capitalism and the Cultural Past, 1700-1770*, cit. p. 102.

¹⁷ F. Ritchie, *Women and Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, p. 67.

veva un'idea di critica letteraria marcatamente maschile, sottesa da una profonda ideologia antifrancese e volta a valorizzare il testo shakespeariano, come suggerisce Kramnick, «in its own language world»¹⁸.

Il ruolo delle donne come agenti attive nella creazione di questo sistema letterario “maschile” è stato spesso trascurato. Nel XVIII secolo, le scrittrici erano entrate nel regno della letteratura, ma erano ancora per lo più confinate «to imaginative rather than critical writing»¹⁹ e dunque escluse ufficialmente dall'interpretazione critica degli autori del passato e naturalmente anche di Shakespeare.

La stessa Elizabeth Montagu, una delle poche autrici che, assieme a Charlotte Lennox²⁰, scrisse ufficialmente su

¹⁸ J. B. Kramnick, *Making the English Canon. Print Capitalism and Cultural Past, 1700-1770*, cit., p. 101.

¹⁹ F. Ritchie, *Elizabeth Montagu: 'Shakespeare's poor little critic'?*, in *Shakespeare Survey*, Vol. LVIII, 2005, pp. 72-82, p. 72.

²⁰ Nel 1753 Charlotte Lennox scrive *Shakespeare Illustrated, or the History and the Novels on which the plays of Shakespeare are founded, collected and translated from the original authors. With critical remarks*, uno studio, commissionato da Samuel Johnson, che, per la prima volta, traduce e riassume le fonti delle opere di Shakespeare con veri e propri commenti critici prima della pubblicazione del più accurato *Die Quellen des Shakespeares* di Karl Joseph Simrock, pubblicato nel 1831. Tale testo è inoltre uno dei primi studi che esamina le opere teatrali di Shakespeare in base al contesto storico in cui sono state effettivamente prodotte. In riferimento all'opera di Lennox, si vedano: F. Ritchie, *Women and Shakespeare in the Eighteenth Century*, cit., p. 59; A. Serpieri e C. Corti (a cura di), *Nel laboratorio di Shakespeare. Dalle fonti ai drammi. Il quadro teorico*, I,

Shakespeare utilizzando il genere del saggio, in una lettera inviata al padre nel 1769, conferma di conoscere perfettamente i meccanismi che regolano la nuova scrittura critica. Le perplessità che accompagnano la stesura del suo saggio su Shakespeare e la scelta di pubblicarlo anonimamente, provano, come del resto lei stessa ironicamente riconosce, che tra i critici della sua epoca c'è ancora «a prejudice against female authors, especially if they invade those regions of literature which the men are desirous to reserve to themselves»²¹. Come donna e come scrittrice, Montagu sa perfettamente di sfidare una critica che si stava generando e plasmando, come ha sottolineato Felicity Nussbaum, secondo specifici ideali nazionali e patriarcali che non prevedevano la presenza delle donne e che erano notevolmente aumentati durante e dopo la guerra dei sette anni contro la Francia²². Non stupisce, quindi, che nella sua introduzione a *The Genius and Writings of Shakespeare* (1769), Montagu riconosca debitamente l'autorità di Alexandre Pope e di altri studiosi shakespeariani come Samuel Johnson, che pochi anni prima aveva pubblicato la sua edizione delle opere di Shakespeare (1765), dichiarando sapientemente che «the superiority of talents and learning, which I acknowledge in these editors», non le permette di avere «room to entertain the vain

Pratiche, Parma 1988, p. 22 e J. B. Kramnick, *Making the English Canon. Print Capitalism and Cultural Past, 1700-1770*, cit., p. 115.

²¹ E. Montagu, *Letter to Matthew Robinson, 10 September 1769* in E. Eager (a cura di), *Bluestocking Feminism. Writings of the Bluestocking Circle, 1738-1785*, Pickering and Chatto, London 1999, p. 185.

²² Si veda F. Nussbaum, *The Limits of the Human. Fictions of Anomaly, Race and Gender in the Long Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 58-82.

presumption of attempting to correct any passages of this celebrated author»²³.

Le ricerche degli ultimi decenni, grazie anche all'influenza degli studi di genere, hanno dimostrato che le donne, sebbene escluse dai luoghi ufficiali adibiti alla formazione della cultura, hanno in realtà usato spazi di scrittura non canonici per entrare nei dibattiti critici ed estetici del loro tempo. Ann Thompson, Sasha Roberts e più recentemente Fiona Ritchie²⁴ hanno ad esempio dimostrato come le opere di Shakespeare, fin dalla loro riapparizione nei teatri della restaurazione, rappresentassero un importante spazio di emancipazione per le scrittrici delle epoche passate, che vedevano in Shakespeare un autore di cui potevano legittimamente scrivere sulla base di una comune ignoranza delle forme e delle lingue classiche. Le recenti ricerche hanno messo infatti in chiara luce che vi furono numerose attrici che con la loro interpretazione scenica conferivano nuova luce ai personaggi di Shakespeare; spettatrici che assistevano alle opere del drammaturgo supportandone la rappresentazione a teatro²⁵; lettrici e dunque con-

²³ E. Montagu, *On the Writings and Genius of Shakespeare, compared with the Greek and French dramatic Poets with some remarks upon the misrepresentations of Mons. De Voltaire*, in E. Eager (a cura di), *Bluestocking Feminism. Writings of the Bluestocking Circle, 1738-1785*, cit., p. 1.

²⁴ A. Thompson and S. Roberts (a cura di), *Women Reading Shakespeare. 1660-1900. An Anthology of Criticism*, cit.; F. Ritchie, *Women and Shakespeare in the Eighteenth Century*, cit.

²⁵ Tra il 1736 e il 1737 viene fondato a Londra lo Shakespeare Ladies Club, un gruppo di donne che, come sostiene Eliza Haywood nel *Female Spectator*, erano riuscite a salvare Shakespeare dall'oblio.

sumatrici delle diverse edizioni dei suoi testi e, infine, scrittrici che contribuirono alla reputazione sociale e culturale del bardo attraverso le forme e i generi letterari a loro concessi.

Tra questi generi è certamente centrale il ruolo del romanzo che, anche Austen, a mio avviso, utilizza come spazio di riflessione, commento, e, soprattutto, critica socioculturale del fenomeno Shakespeare per partecipare, come ha messo in luce Ellen Gardiner, «in the profession of criticism»²⁶.

Austen non solo guarda a Shakespeare, al pari di autrici e autori a lei coevi, «by mirroring Shakespearan plot elements»²⁷, per modellare i suoi personaggi e, come afferma Wiltsire, «for the principle of organization of her novels, for her way of conceiving of dramatic conflict, and her capacity, through generating moral and psychological sets of affinities between her characters, to provide a sense of homogenous world»²⁸, ma appunto anche come studiosa di un fenomeno socio-culturale di cui si può commentare, ironizzare, e liberamente parlare nell'unico luogo dove l'opinione critica di una donna non invade, come Elizabeth Montagu aveva dichiarato

“Eliza Haywood” sottolinea John Brewer, «claimed in the *Female Spectator*, admittedly with some exaggeration, that they had rescued ‘the admirable, yet almost forgotten Shakespear, from being totally sunk in Oblivion», *The Pleasure of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, Routledge, London 1997, p. 314.

²⁶ E. Gardiner, *Regulating Readers. Gender and Criticism in the Eighteenth-Century Novel*, University of Delaware Press, Newark 1999, p. 150.

²⁷ R. Wifall, *Introduction: Jane Austen and William Shakespeare – Twin Icons*, cit., p. 405.

²⁸ J. Wiltsire, *Recreating Jane Austen*, cit., p. 75.

alcuni decenni prima «those regions of literature which the men are desirous to reserve to themselves»²⁹.

Penny Gay ci ricorda che Austen, «an avid reader» conosceva perfettamente Shakespeare, e soprattutto che era «the beneficiary of the Shakespeare revival of the mid-eighteenth century»³⁰, quindi di un complesso processo di appropriazione culturale che, a mio avviso, già si coglie nelle prime prove letterarie della scrittrice. Un primo esempio di riflessione sul fenomeno Shakespeare emerge dai *Juvenilia*, e precisamente da *The History of England from the Reign of Henry the 4th to the Death of Charles the 1st* che una giovanissima Austen compone con la sorella Cassandra, incaricata di accompagnare la prosa con una serie di ritratti. La *History of England* scritta con grande probabilità nel 1791 è un testo che molti considerano una parodia dell'opera di Oliver Goldsmith, *History of England: From the Earliest Times, to the Death of George the Second* (1772), in nome dell'attenzione che l'autrice dedica soprattutto ai personaggi femminili che hanno poco spazio nel testo dello scrittore. L'opera di Austen, come del resto i contributi storici delle scrittrici che l'hanno preceduta, è un lavoro eterogeneo in cui l'intento storico e cronachistico si mischia con il desiderio autobiografico, con l'interesse per le forme narrative e per i generi coevi, come ad esempio il romanzo gotico, con la volontà di realizzare una storia al femminile e con

²⁹ E. Montagu, *Letter to Matthew Robinson, 10 September 1769* in E. Eager (a cura di), *Bluestocking Feminism. Writings of the Bluestocking Circle, 1738-1785*, cit., p. 185.

³⁰ P. Gay, *Women and Eloquence in Shakespeare and Austen*, in *Shakespeare*, Vol. VI, 4, 2010, pp. 463-477, p. 463.

l'intenzione di usare la storia per riflettere sui modi, i costumi e gli usi del presente³¹.

Claudia Johnson, ad esempio, afferma, che uno degli scopi di Austen è la «demystification» della narrazione storica attraverso un utilizzo delle «customary forms subject to doubt by flaunting their conventionality»³². Contro una narrazione convenzionale della storia, ed in risposta allo stesso Goldsmith e alla sua pretesa di imparzialità³³, Austen sceglie infatti di raccontare e reinventare un passato che sia libero da ogni pretesa di obiettività e neutralità, dichiarandosi fin dall'inizio una «partial, prejudiced, and ignorant historian»³⁴. La sua sarà una storia in cui le date non sono rilevanti «There will be very few dates in this history», poiché, come l'abile uso dell'ironia rivela, e come Looser suggerisce, *The History of England* è una «comic history» che «implicitly disavows schoolroom history, and draws heavily on what we would call literary sources in

³¹ In merito alla posizione dei *Juvenilia* all'interno della produzione austeniana, si rimanda P. Sabor, *Introduction, Juvenilia*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, pp xxiii-lxix. In merito all'analisi della *History of England* come sperimentazione di una storia al femminile, si veda D. Looser, *British Women Writers and the Writing of History. 1670-1820*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 2000, pp. 179-191.

³² C. Johnson in D. Looser, *British Women Writers and the Writing of History. 1670-1820*, cit., p. 188.

³³ Al termine della sua prefazione, Goldsmith dichiara di sperare che «the reader will admit my impartiality», in J. Austen, *Juvenilia*, cit. p. 455.

³⁴ J. Austen, *The History of England*, in *Juvenilia*, cit., p. 177.

constructing an account of England from the reign of Henry IV to the death of Charles I»³⁵.

È all'interno di questa dimensione ironica, che contiene una più seria riflessione sulla narrazione della storia e sulla storia stessa come finzione, che Austen utilizza il nome di Shakespeare come fonte attendibile di quanto sta raccontando. Shakespeare è trattato da autorità letteraria e diviene una vera e propria 'enciclopedia' da consultare nel caso i lettori desiderassero approfondire ulteriori aspetti storici. Di Enrico IV, infatti, poco sappiamo se non che «falling ill his son the Prince of Wales came and took away the crown; whereupon the King made a long speech for which I must refer the reader to Shakespeare plays»³⁶. È chiaro che il rimando a Shakespeare, come sottolinea Gay, allude non solo ad un autore «which she aspects her audience to recognise»³⁷ che le garantisce quindi credibilità, ma anche ad un tipo di approfondimento che avviene attraverso la lettura dei *plays* e precisamente dei dialoghi usati dai personaggi che abitano gli stessi testi. Difficile negare che Austen evochi indirettamente una delle direzioni più gettonate della critica shakespeariana. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento gli studiosi sono infatti impegnati a documentare le doti di Shakespeare, autentico conoscitore dell'animo umano, proprio attraverso i tratti più intimi dei suoi personaggi, e soprattutto attraverso ciò che essi affermano con

³⁵ D. Looser, *British Women Writers and the Writing of History. 1670-1820*, cit. p. 186.

³⁶ J. Austen, *The History of England*, cit., p. 177.

³⁷ P. Gay, *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 2-3

le loro parole che, a differenza dei fatti storici narrati, è il più delle volte un'invenzione di Shakespeare. Come Brian Vickers sottolinea,

What is new in the last quarter of the eighteenth century is that essays and whole books are devoted to individual characters, and those alone. The critics abandon discussion of plot or language and write simply about the people of Shakespeare's creation³⁸.

E i critici, sebbene spesso restii a riconoscere l'importante apporto degli attori come interpreti del testo shakespeariano, ammettono l'importante contributo degli attori, e nello specifico di David Garrick, nel chiarire attraverso l'utilizzo della voce o dello stesso corpo, il significato del testo³⁹.

³⁸ B. Vickers, *Returning to Shakespeare*, Routledge, London 1989, p. 197.

³⁹ G. W. Stone evidenziava come «In his own performance of eighteenth different Shakespearean roles, moreover, Garrick presented a new type of acting, natural and realistic, which emphasized psychological understanding of the characters, which opposed the declamatory style in possession of the stage until 1741, and which vividly impressed his audience. In 1754 many contributors of the *Gray's Inn* journal analyzed Shakespeare characters, after having seen Garrick act them». G. W. Stone, *David Garrick's Significance in the History of Shakespearean Criticism*, in *PMLA*, vol. 65, 2, 1950, pp. 183-197, p. 191. In merito al ruolo di Garrick come attore shakespeariano ma anche come impresario nell'ambito della cultura inglese del secondo settecento e si veda anche J. Brewer, *The Pleasure of the Imagination. English Culture in the Eighteenth Century*, cit., pp. 327-338.

Se ciò che ironicamente «is not in my power to inform the reader», come dichiara l'autrice, è volontariamente taciuto, quello che invece già si conosce e che quindi non è necessario dire, viene ironicamente e direttamente demandato a Shakespeare. Il bardo passa dall'essere l'inimitabile creatore di personaggi, come del resto veniva dipinto dai critici ormai canonici e come una più matura Austen riconsidererà quando si cimenterà con la stesura dei romanzi, a quello di storico a cui guardare per la ricostruzione del passato inglese e per le stesse modalità di trasmissione della storia con cui si confrontano gli storici, i drammaturghi e persino i romanzieri che in questi anni, come anche una giovanissima Austen, si cimentano con il passato. «The English novel» ricorda infatti Isobel Grundy, «was seen in her (Austen) day as a legitimate heir of Shakespeare, working as it did with dialogue and character and passion and interaction»⁴⁰.

L'invito a consultare le opere di Shakespeare all'interno di una cornice già profondamente segnata dall'ironia diventa inoltre un richiamo alquanto curioso che pare parodiare anche i diversi ruoli che Shakespeare è chiamato a svolgere nel vasto panorama culturale inglese. È infatti difficile non chiedersi a quale dei diversi Shakespeare Austen invita il lettore a rivolgersi. Il rimando di Austen potrebbe alludere allo Shakespeare drammaturgo, e dunque rappresentare un invito alla lettura dei suoi drammi storici, ossia alla lettura dei dialoghi riportati

⁴⁰ I. Grundy, *Jane Austen and Literary Traditions*, in Edward Copeland e Juliette McMaster (a cura di), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, Cambridge University Press, Cambridge 2014 (3rd edition), pp. 192-214, p. 193.

nelle diverse antologie, come ad esempio *Elegant Extracts*, curata da Vicesimus Knox e pubblicata nel 1783⁴¹. Esso potrebbe però anche essere un richiamo alle opere portate in scena e persino recitate come *theatricals* dalla stessa famiglia Austen⁴². Ma il riferimento a Shakespeare potrebbe anche rappresentare un omaggio al poeta e genio inimitabile oppure, come l'ironia suggerisce, allo Shakespeare ormai padre della tradizione a cui gli inglesi si affidavano anche solo per mostrare, attraverso la semplice familiarità con le sue opere, una certa credibilità.

Quando Austen scrive i *Juvenilia*, ad esempio, le opere di Shakespeare non sono solo studiate come testimonianze della storia nazionale del passato, come modelli di riferimento per la scrittura del dramma storico, ma anche come testi che acquistano valore e significato sulla base dell'interpretazione scenica e del successo o meno che la loro performance ottiene, anche e soprattutto grazie alle interpretazioni dei personaggi e di quelli femminili in particolare. È infatti significativo che nel descrivere il personaggio della futura moglie di Henry V, Catherine, ancora una volta Austen si affida a Shakespeare per delineare il carattere mansueto del personaggio storico, ma anche di un personaggio storico che in Shakespeare è però un personaggio teatrale, la cui complessità dipende soprattutto dalla bravura di

⁴¹ Come Sabor ricorda, «In her childhood, Jane Austen owned a copy of the popular anthology *Elegant Extracts: or useful and entertaining Passages in Prose Selected for the Improvement of Scholars*, compiled by the Christian philosopher Vicesimus Knox», *Introduction, Juvenilia*, cit. p. 352.

⁴² In merito a questo si rimanda a P. Gay, *Jane Austen and the Theatre*, cit. pp. 1-24.

chi lo interpreta, dell'attrice: «He afterwards married the King's daughter, Catherine, a very agreeable woman by Shakespeare's account»⁴³.

È chiaro che usato da colei che si dichiara una «partial, prejudiced, and ignorant historian», il nome di Shakespeare più che una vera e propria autorità a cui fare riferimento, sembra evocare l'inarrestabile processo di trasformazione del bardo a cui, a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, vengono attribuite qualità e innovazioni plurime che una giovane Austen sembra avere già lucidamente intuito. Austen sembra già elaborare in modo critico il successo di Shakespeare nella caratterizzazione dei personaggi ed in particolare alludere che tale successo dipende anche e soprattutto dalla «dramatic embodiment»⁴⁴.

Ed è interessante, in questo senso, che la giovane Austen nella *History of England* ponga molta attenzione ai personaggi femminili che in questi stessi anni, al pari naturalmente dei personaggi maschili resi immortali dalla recitazione di Garrick ed in seguito da quella di Kemble⁴⁵, venivano di fatto rivitalizzati grazie all'interpretazione di attrici famose a cui Austen dimostra di essere già profondamente interessata, come futura

⁴³ J. Austen, *The History of England*, cit. p. 177.

⁴⁴ J. Harris, *Pride and Prejudice and Mansfield Park*, in Edward Copeland e Juliette McMaster (a cura di), *The Cambridge Companion to Jane Austen*, cit., pp. 39-54, p. 39.

⁴⁵ In merito a questo si veda: J. Brewer, *The Pleasure of the Imagination*, cit. pp. 327-338 e anche R. Shaughnessy, *Shakespeare on the London Stage*, in Fiona Ritchie e Peter Sabor (a cura di), *Shakespeare in the Eighteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 161-184.

scrittrice, ma anche come critica che già allude alle potenzialità del testo teatrale e di quello shakespeariano in particolare.

Sappiamo per certo da una lettera che Austen scrive alla sorella Cassandra molti anni dopo la scrittura dei *Juvenilia*, che era una grande ammiratrice di Sarah Siddons, attrice shakespeariana per eccellenza sin dai tempi in cui l'autrice scrive *The History of England*⁴⁶. Nella lettera, scritta mentre si trova a Londra a casa del fratello Henry nell'aprile del 1811, Austen descrive il dispiacere che prova per non essere riuscita a vedere Sarah Siddons nel ruolo di Constance nel *King John*, in uno di quei ruoli per cui l'attrice era diventata così famosa:

I have no chance of seeing Mrs Siddons. – She did act on Monday, but as Henry was told by the Boxkeeper that he did not think she would, the places, & all thought of it, were given up. I should particularly have liked seeing her in Constance, & could swear at her with little effort for disappointing me⁴⁷.

L'occhio critico che Austen mostra di avere già sviluppato nei confronti di Shakespeare nella *History of England*, trova

⁴⁶ Come mostrano Sasha Roberts e Ann Thompson, nonostante il poco successo che ottenne nella stagione del 1775/76 del Drury Lane diretto allora da David Garrick, poco tempo dopo Siddon «became a success in the provinces with a number of roles including Shakespeare's Rosalind, Gertrude, Imogen, Isabella, Beatrice, Desdemona» finché non ritornò a Londra nel 1783 ritirandosi nel 1812 per poi esibirsi attraverso «private readings and benefit performances», *Women Reading Shakespeare. 1600-1900*, cit. p. 54.

⁴⁷ J. Austen, *Jane Austen's Letters*, Deirdre Le Faye (a cura di), Oxford University Press, Oxford-New York 1995, p. 184.

conferma nel modo in cui l'autrice lo utilizza e lo presenta all'interno dei romanzi successivi. Vi sono riferimenti a Shakespeare in *Northanger Abbey*, in cui il drammaturgo appare nella sua veste di autore, ma anche attraverso citazioni dirette dalle sue opere; è presente in *Emma* anche attraverso l'esplicita evocazione di una precisa edizione delle sue opere, la Heartfield edition; ed è centrale in *Mansfield Park*. Questo, più di ogni altro, è il romanzo che offre una vera e propria analisi critica delle diverse appropriazioni a cui è stato ed è ancora soggetto il grande bardo. Recentemente i diversi studi su *Mansfield Park* hanno analizzato la presenza di Shakespeare come testimonianza, accanto a quella di Elizabeth Inchbald⁴⁸, dell'interesse di Austen per il teatro e soprattutto per le tecniche teatrali che l'autrice usa nella costruzione dei personaggi e nella stessa realizzazione della trama. Nel porre a confronto *Sense and Sensibility* con *Mansfield Park*, Harris rileva, ad esempio, come «It looks as if Austen built the first novel on dramatic devices, then went on to examine the whole enterprise of plays and play-acting in the second»⁴⁹.

Da attenta osservatrice dei comportamenti umani, Austen usa con ironia lo spazio non convenzionale di *Man-*

⁴⁸ In merito a questo si vedano: C. Calvo, *Rewriting Lear's Untender Daughter: Fanny Price as a Regency Cordelia in Jane Austen's Mansfield Park*, in *Shakespeare Survey*, LVIII, 2005, pp. 83-94; G. Marshall, *Shakespeare and Fiction*, in Gail Marshall (a cura di), *Shakespeare in the Nineteenth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2012; C. Farese, "Comedy in its Worst Form?" *Seduced and Seductive Heroines in A Simple Story, Lover's Vows, and Mansfield Park*, in *Parole rubate*, Vol. XVI, 2017, pp. 41-56.

⁴⁹ Y. Harris, *Pride and Prejudice and Mansfield Park*, cit. p. 39.

sfield Park per delineare anche lo stato dell'arte della critica shakespeariana a lei coeva proprio come farebbe una critica letteraria. È nel terzo volume del romanzo che viene offerto un quadro davvero completo sulle diverse accezioni che vengono attribuite a Shakespeare. Prima di essere interpretato in alcuni dei suoi versi tratti dall'*Henry VIII* da parte di Henry Crawford, Shakespeare viene in realtà letto ad alta voce da Fanny Price che «often» come afferma Lady Bertram, «reads to me out of those books»⁵⁰. Sappiamo, fin dalle prime pagine, che i personaggi di *Mansfield Park* usano citazioni da Shakespeare e che nel testo il teatro gioca un ruolo centrale, ciò che tuttavia in questo frangente viene sottolineato, ancor prima, come vedremo, della più dettagliata discussione su Shakespeare come «part of an Englishman's constitution» è che esiste uno Shakespeare letto ed interpretato da Fanny Price, sebbene, come giustamente osserva Susan Harlan, «the reader of *Mansfield Park*, like Edmund and Crawford, does not witness this reading»⁵¹. A Fanny Price, che tuttavia conosce perfettamente Shakespeare, non solo viene negata la possibilità di esibirsi nella sua lettura, e, dunque, come donna, di parlare di e attraverso Shakespeare, ma viene anche riservata quella posizione di ascoltatrice apparentemente silenziosa a cui ben presto Edmund Bertram e Henry Crawford offriranno una lezione di critica shakespeariana. Si tratta del momento in cui Crawford riprende la lettura di *Henry VIII* che era stata precedentemente

⁵⁰ J. Austen, *Mansfield Park*, Penguin, London 1996, p. 332.

⁵¹ S. Harlan, *Talking and Reading Shakespeare in Jane Austen's Mansfield Park*, in *The Wordsworth Circle*, vol. XXXIX, 2008, pp. 43-46, p. 43.

interrotta da Fanny Price «Let me have the pleasure of finishing that speech to your ladyship», said he «I shall find it immediatly»⁵².

La grandezza di Shakespeare, si percepisce subito dalla reazione di Fanny Price, dipende in primo luogo dalla capacità di Henry Crawford di dare vitalità ai personaggi che, attraverso la sua lettura, riesce a interpretare. Infatti, sebbene intenzionata a non farsi coinvolgere dalla performance di Henry Crawford, Fanny Price non può che abbandonare il ricamo perché «Taste was too strong in her. She could not abstract her mind five minutes; she was forced to listen»⁵³. Pur essendo abituata alla buona lettura, Fanny è chiaramente affascinata da un attore che in modo impeccabile riesce a muoversi tra i personaggi shakespeariani e a interpretarli di volta in volta, perché «in Mr Crawford's reading, there was a variety of excellence beyond what she had ever met with. The King, the Queen, Buckingham, Wolsey, Cromwell, all were given in turn»⁵⁴. Egli inoltre sa anche scegliere le parti dell'opera che meglio esaltino le sue capacità:

for with the happiest knack, the happiest power of jumping and guessing, he could always light, a twill, on the best scene, or the best speeches of each; and whether it were dignity or pride, or tenderness or remorse, or whatever were to be expressed, he could do it with equal beauty⁵⁵.

⁵² J. Austen, *Mansfield Park*, cit., p. 333.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

Crawford, che ha già dato modo ai personaggi di *Mansfield Park* di apprezzare le sue doti drammatiche in occasione delle prove per la messa in scena di *Lovers' Vows*, legge Shakespeare ponendo l'enfasi non solo sulla capacità del drammaturgo di creare personaggi unici ed inimitabili, come del resto lo recepiscono i romantici e la stessa Austen, ma anche sul fatto che essi diventano tali proprio grazie alla capacità di colui che li interpreta e che in *Mansfield Park* è però un attore che in quel momento preciso li sta in realtà leggendo. L'intensità della performance di Crawford e anche l'autorevolezza che gli viene momentaneamente attribuita tanto da apparire come uno di quei critici contemporanei che valorizzano gli inimitabili personaggi di Shakespeare, viene attenuata dall'interruzione di Edmund Bertram. Nella speranza di poter accrescere l'interesse di Fanny Price per Crawford, egli invita infatti l'amico a raccontare il suo legame con il testo shakespeariano e con Shakespeare, aspettandosi una risposta che confermi la profondità appena dimostrata nell'interpretare, con grande efficacia drammatica, i passi di Shakespeare: «“That play must be a favourite with you”, said he, “you read as if you knew it well”»⁵⁶.

Contrariamente alle aspettative, ma in perfetta linea con il personaggio di Crawford, Austen illustra ironicamente le contraddizioni e le difficoltà della critica shakespeariana a lei coeva nel salvaguardare l'ermeneutica del testo e, con essa, la sacralità di un autore canonico. Se è certo innegabile che il processo di canonizzazione di Shakespeare, iniziato a partire dalla seconda metà del Settecento, ha trasformato il dramma-

⁵⁶ *Ibidem*.

turgo in «part of an Englishman's constitution», come dirà Crawford, è però anche vero che la maggior parte di coloro che usano e parlano di Shakespeare e che si sono formati attraverso Shakespeare, come lo stesso Crawford, l'hanno fatto indirettamente, e quindi anche o soprattutto attraverso le sue diverse appropriazioni.

Crawford, che chiaramente non conosce così bene Shakespeare come Edmund si aspetta, ci informa infatti che:

“I do not think I have had a volume of Shakespeare in my hand before, since I was fifteenth. – I once saw Henry the 8th acted. – Or I have heard of it from somebody who did – I am not certain which. But Shakespeare one gets acquainted with without knowing how. It is a part of an Englishman's constitution. His thoughts and beauties are so spread abroad that one touches them every where, one is intimate with him by instinct. – No man of any brain can open at a good part of one of his plays, without falling into the flow of his meaning immediately”⁵⁷.

Se da una parte tali parole confermano che parlare di e attraverso Shakespeare sia ormai divenuta la norma tra i gentiluomini inglesi, dall'altra esse rivelano che dietro al nome di Shakespeare si nasconde in realtà un modo per vantarsi di una conoscenza che è però superficiale e spesso anche profondamente funzionale al raggiungimento di altri scopi. Ed è interessante, in questo senso, che un più credibile Edmund Bertram, di fronte ad una conoscenza di Shakespeare fatta attraverso «bits and scraps», che rischia anche di mettere in discussione la consistenza della «Englishman's constitution», senta

⁵⁷ *Ibidem.*

l'obbligo di puntualizzare che esistono diversi Shakespeare ma che, tuttavia, conoscerlo a fondo, interpretarlo come certamente l'attore Crawford riesce a fare, non è da tutti:

“No doubt, one is familiar with Shakespeare in a degree,” said Edmund, “from one’s earliest years. His celebrated passages are quoted by every body; they are in half the books we open, and we all talk Shakespeare, use his similies, and describe with his descriptions; but this is totally distinct from giving his sense as you gave it. To know him in bits and scraps, is common enough, to know him pretty thoroughly, is perhaps, not uncommon, but to read him well aloud, is no everyday talent”⁵⁸.

Susan Harlan legge giustamente le parole di Edmund come un segno della sua preoccupazione di fronte ad un fenomeno che è oramai divenuto di tutti: «His insistence that Crawford’s reading is not common belies an anxiety that Shakespeare is everywhere dispersed and owned by all»⁵⁹.

A mio avviso, invece, attraverso questa discussione su Shakespeare, Austen intende nuovamente e ironicamente ribadire, nell’unico luogo a lei concesso per non invadere il campo minato della critica letteraria, la plurifunzionalità del fenomeno Shakespeare che, in *Mansfield Park*, diviene anche ed esplicitamente un vero e proprio strumento di seduzione e corteggiamento. Dopo avere ascoltato i due gentiluomini disquisire su Shakespeare, Lady Bertram, che fino a quel momento aveva

⁵⁸ *Ibid.*, p. 334.

⁵⁹ S. Harlan, *Talking and Reading Shakespeare in Jane Austen’s Mansfield Park*, cit., p. 45

sentito leggere Shakespeare dalla sola Fanny Price, entusiasticamente afferma «“It was really like being at a play”»⁶⁰.

All’entusiasmo espresso da Lady Bertram segue tuttavia l’immediato commento della narratrice che, argutamente, svela come «Crawford was excessively pleased. – If Lady Bertram with all her incompetency and languor, could feel this, the inference of what her niece, alive and enlightened as she was, must feel, was elevating»⁶¹.

Commentando l’esistenza di una certa analogia tra Henry Crawford e Henry VIII, di cui Crawford ha appena letto alcune battute, Gail Marshall evidenzia il potere ambivalente di Shakespeare che è usato da Austen con fini diegetici e dunque anche per rendere più pericoloso un eventuale fidanzamento tra Fanny Price ed Henry Crawford: «Shakespeare becomes a dangerously ambivalent power, capable of enabling Henry – both Henrys – to seduce through the power of words, to the detriment of moral and romantic security»⁶².

Senza negare la lettura di Marshall, queste parole sembrano però anche ri-confermare gli usi plurimi a cui è ormai soggetto Shakespeare in una più ampia dimensione socioculturale che l’autrice, indipendentemente dalla funzione di Shakespeare all’interno del suo romanzo, vuole fare emergere. Se infatti è plausibile che Crawford, come l’occhio critico di Edmund ribadisce, è comunque capace di interpretare Shakespeare pur non conoscendolo a fondo, è altrettanto verosimile che Shakespeare, come non dimentica di sottolineare Austen, è

⁶⁰ J. Austen, *Mansfield Park*, cit., p. 334.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² G. Marshall, *Shakespeare and Fiction*, cit., p. 103.

stato usato da Crawford per impressionare e conquistare Fanny Price proprio attraverso la sua capacità di interpretare e così sedurre, come farebbe un qualsiasi gentleman inglese, attraverso Shakespeare.

Oltre all'innegabile influenza che, come è noto, Shakespeare ha avuto nei confronti della produzione di Austen, ci sono esempi nelle sue opere che, pur non utilizzando i termini convenzionali della neo-nascente critica letteraria, finiscono in realtà per evocare discussioni simili. Ed emblematico è questo passaggio tratto da *Mansfield Park* che offre la possibilità di ritenere Austen non solo scrittrice influenzata e influenzabile da Shakespeare, ma anche critica di e su Shakespeare.

Gilberta Golinelli

II. «The girls were now hunting for the Laconia»: Male Vanity and the Royal Navy in Jane Austen's *Persuasion*

by Franca Dellarosa

Anne was tenderness itself, and she had the full worth of it in Captain Wentworth's affection. His profession was all that could ever make her friends wish that tenderness less, the dread of a future war all that could dim her sunshine. She gloried in being a sailor's wife, but she must pay the tax of quick alarm for belonging to that profession which is, if possible, more distinguished in its domestic virtues than in its national importance¹.

1.

That the concluding words of Jane Austen's last novel *Persuasion* – appeared posthumously at the close of 1817 – seal the destiny of its protagonist Anne Elliot as happily bound for life to Captain Frederick Wentworth, a valiant officer of the Royal Navy and Austen's valedictory hero, is an unquestionable indication of emotional investment in His Majesty's Naval Service, as embedded in Austen's fiction. Following a narrative of love,

¹ J. Austen, *Persuasion* (1818), edited by F. Stafford, Oxford University Press, Oxford 2007, vol. II, ch. XII, pp. 202-203. All subsequent citations from the novel are from this edition; references to volume, chapter and page will be given parenthetically in the text.

long and painful separation, and final reunion, the passage discloses Anne's mellow, almost *autumnal* happiness, according to many commentators², as veined with the anxiety of a war that may well come back. So it did, actually, as the novel's meticulously constructed chronology relies on authorial hindsight in getting the plot going at that historical turning point, in «the summer of 1814» (*P*, I. ii, p. 13) – that is, at the time of the ceasefire following the Treaty of Paris that had been signed on 30 May, after Bonaparte's abdication as emperor, and twelve years from the short-lived Peace of Amiens, back in 1802-1803³. It is exactly at that point in time, when officers were re-

² In her sobering reading of the critical commonplace qualifying the novel as «autumnal», Claudia L. Johnson observes, «this adjective brings with it a parcel of value-laden and often quite pedestrian assumptions about both the course of Austen's career and the course of literary history in general. [...] The underlying assumption that Anne's autumn and Austen's are complementary—in other words, that *Persuasion*, like the other novels, indeed like all novels by women, is the author's own love story, composed with little or no aesthetic distance—is of course teeming with fallacies». C. L. Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, University of Chicago Press, Chicago and London 1988, pp. 144-146, p. 144.

³ This new phase of respite was followed by Napoleon's flight from Elba, a short-lived resurgence of warfare and the General's final defeat at Waterloo, on 18 June 1815. Austen completed *Persuasion* in the summer of the following year, almost exactly twelve months after she began writing, in August 1815. The novel, paired with *Northanger Abbey*, appeared at the end of December 1817, with the title-page bearing 1818. See Claire Tomalin's standard biography, *Jane Austen: A Life* (1997), Penguin, London 2012, pp. 259-260, 277, 339n. A detailed reconstruction of the process “from manu-

leased from service, that Austen arranges the renewed encounter of the protagonists, seven years after Anne Elliot, yielding to the advice of her putative mother Lady Russell, broke her engagement to the young and brilliant but unconnected officer, and experienced a lasting condition of emotional and physical estrangement as a consequence.

The relevance of the Royal Navy as one of the main social categories shaping Jane Austen's fictional world has been the object of a vast literature, particularly over the last two or three decades, as part of a wider, ongoing process of *re-historicizing* Austen⁴. This critical move is the felicitous out-

script to print", and an examination of the two discarded chapters composing the original finale, which form the only extant holograph pages from one of Austen's six published novels, is given in Kathryn Sutherland's landmark study, *Jane Austen's Textual Lives: From Aeschylus to Bollywood*, Oxford University Press, Oxford 2005, pp. 148-168. On the political import of the novel's closing paragraph, see G. D. V. White, *Jane Austen in the Context of Abolition: 'A Fling at the Slave Trade'*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006, pp. 73-74. On the role of the Royal Navy in the war action, see S. Conway, *The Royal Navy*, in B. Colson and A. Mikaberidze (edited by), *The Cambridge History of the Napoleonic Wars*, vol. II: *Fighting the Napoleonic Wars*, Cambridge University Press, Cambridge 2022, pp. 190-206, alongside Brian Southam's key book-length study *Jane Austen and the Navy*, Hambledon and London, London and New York 2000.

⁴ A list of the dedicated literature should include Tim Fulford's essay *Romanticizing the Empire: The Naval Heroes of Southey, Coleridge, Austen, and Marryat*, in *Modern Language Quarterly*, XV, 12, 1999, pp. 161-196; B. Southam, *Jane Austen and the Navy*, cit., and, by the same author, *Jane Austen's Sailor Brothers: Francis and Charles in Life and Art*, in *Persuasions*, XXIII, 2003, pp. 33-45:

come of the by-now prevailing wave of Austen criticism – itself partaking in the historically-inflected reshaping process of romantic studies as a discipline⁵ – that has re-established the writer's full awareness of, and commitment to representing the momentous transformations that marked her tumultuous times⁶. Within this current, historically-sensitive critical con-

<https://jasna.org/assets/Persuasions/No-25/0d1f604bac/southam.pdf> (last accessed 15 October 2025). See also L. Vorachek, *Crossing Boundaries: Land and Sea in Jane Austen's "Persuasion"*, *Persuasions* 19 (1997), 36-40. <https://jasna.org/persuasions/printed/number19/vorachek.pdf> (last accessed 29 October 2025); White, *Jane Austen in the Context of Abolition*, cit., pp. 73-92; G. Russell, *The Army, the Navy, and the Napoleonic Wars*, in C. L. Johnson and C. Tuite (edited by), *A Companion to Jane Austen*, Wiley-Blackwell, Chichester 2009, pp. 261-271; C. Lamont, *Jane Austen and the Nation*, in C. L. Johnson and C. Tuite (edited by), *A Companion to Jane Austen*, cit., pp. 304-313; H. Jones, *She Had Only Navy-Lists and Newspapers for Her Authority*, *Persuasions On-line*, XXXIX, 1 (Winter, 2018). <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no-1/she-had-only-navy-lists-and-newspapers-for-her-authority/> (last accessed 3 October 2025).

⁵ At the end of the 2000s the edited collection *Romanticism, History, Historicism*, edited by Damian Walford Davies, Routledge, London 2009, usefully summed up the state of art in the field; a more recent perspective is given in J. Crimmins, *The Romantic Historicism to Come*, Bloomsbury, London 2019.

⁶ As Devoney Looser pointed out, «Jane Austen was once branded an ahistorical writer. Little more than a generation ago, and for virtually all of the nineteenth century, critics tended to view her fiction – and her as an author – as quaint, sheltered, and detached. Her

versation, general consensus has it that the Royal Navy is represented as a shaping, vital actor in Austen's fiction, and in *Persuasion* in particular, where naval officers embody its power as a new and dynamic social class, «redefin[ing] gentility in terms of professional activity and discipline»⁷, in contrast with the futility of a vanishing system, as personified in the character of Sir Walter Elliot, who can no longer afford to live in his family manor, Kellynch Hall, and undergoes the humiliation of having to let it. While this is certainly the case, close analysis of a number of narrative situations in the novel reveals that even the valiant representatives of His Majesty's Naval Service – doubtlessly the true romantic heroes in *Persuasion*⁸ – are the

novels were said to demonstrate a lack of interest in history, whether of the distant past or of her own turbulent present. It was believed that she did not care about (or was ignorant of) history, because of her supposedly small-scale, circumscribed life». D. Looser, *Dealing in Notions and Facts: Jane Austen and History Writing*, in C. L. Johnson and C. Tuite (edited by), *A Companion to Jane Austen*, cit., p. 217. See K. Sutherland, *Jane Austen's Textual Lives*, cit., Chapters 1-2, for a definitive reconstruction of “The making of England's Jane”, that is, the making of Austen's literary reputation across the nineteenth and the twentieth centuries as «a widely esteemed cultural asset, everybody's quintessential English novelist» (p. 1) – at the price, however, of a fundamental misreading. See Carlotta Farese's “Introduction”, above.

⁷ T. Fulford, *Romanticizing the Empire*, cit., p. 189.

⁸ See T. Kenney, *A Tale of Two Captains: Whose Heart Is Worth Having?*, in *Persuasions On-line*, XXXIX, 1 (Winter, 2018), <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/volume-39-no->

object of Austen's sharp discernment of the weaknesses that often pertain to gender roles, which are tested, more often than not, through the lens of irony, at times verging on sarcasm.

In this paper, I will first consider the case of Captain Benwick, whose projected volubility is as carefully as imperceptibly prepared in the first acquaintance readers make with him at Lyme Regis. My key focus, however, is on Captain Frederick Wentworth, the novel's male protagonist. He is the object of the romantic interest on the part of a number of young women in the close circle of the Musgrove family, which is related to the Elliots via the marriage of the eldest son Charles to Mary, Anne's younger sister. In a key episode in Volume I of the novel, Austen's narrative persona closes in on the officer's light narcissism, as he is made the object of the young women's open courtship at a Musgrove family dinner; this situation revolves exactly around the exercise of his profession, as iconized by the navy list the girls are handling. The entire scene is filtered through Anne Elliot's painfully conscious perception, which allows Austen to create a scene of extraordinary dramatic tension, and an insightful and revealing portrait of both characters, while the writer's unrelenting ironic screen does not fail to illuminate aspects of the characters' personalities that are effectively shaped by societal communication dynamics and circumstances.

1/a-tale-of-two-captains-whose-heart-is-worth-having/ (last accessed 3 October 2025)

2.

A key to the trenchant nature of Austen's portrayals of the individual foibles from which almost no character is exempt, lies in the positioning of the narrative persona, such that the reader is led to move imperceptibly within and without a given character's perspective, in a daring exercise of free indirect discourse⁹. This trait emerges clearly from the very beginning of the novel, when characterization and the relational dynamics within the Elliot family and their close circle – Lady Russell, Mr. Shepherd and his daughter Mrs. Clay – are delineated:

⁹ A new book-length study has added to the critical literature on Austen's pioneering use of this narrative technique: H. Shimazaki, *Jane Austen and the Invention of Free Indirect Speech*, with a Foreword by E. J. Clery, Peter Lang, Oxford-New York 2025. See also L. Mooneyham White, C. Smith, *Discerning Voice through "Austen Said": Free Indirect Discourse, Coding, and Interpretive (Un)Certainty*, in *Persuasions On-line* XXXVII, 1 (Winter, 2016), <https://jasna.org/publications-2/persuasions-online/vol37no1/white-smith/> (last accessed 3 November 2025) and the related website *Austen Said: Patterns of Diction in Jane Austen's Major Novels*, <https://austen.unl.edu/>, which allows users to explore Austen's diction through the tools of computational analysis. The rendering of FID in translation is the topic of Adam Russell's article *Isabelle de Montolieu Reads Anne Elliot's Mind: Free Indirect Discourse in "La Famille Elliot"*, in *Persuasions* XXXII, 10 (2010), pp. 232-247, <https://jasna.org/persuasions/printed/number32/russell.pdf> (last accessed 29 October 2025).

For one daughter, his eldest, he would really have given up anything, which he had not been very much tempted to do. Elizabeth had succeeded at sixteen to all that was possible of her mother's rights and consequence; and being very handsome, and very like himself, her influence had always been great, and they had gone on together most happily. *His two other children were of very inferior value.* Mary had acquired a little artificial importance, by becoming Mrs. Charles Musgrove; but Anne, **with an elegance of mind and sweetness of character, which must have placed her high with any people of real understanding**, was nobody with either father or sister; her word had no weight; her convenience was always to give way — *she was only Anne*» (P, I, I, p.11, emphasis added).

The passage exemplifies Austen's skill in handling perspective, whereby Sir Walter Elliot's ethical meanness and inadequacy of judgment (here indicated in italics) are conveyed via the seamless weaving into the narrative texture of what might be either his expressed opinion or his private conviction — «*His two other children were of very inferior value*». The authoritative narrative voice (in bold), on the other hand, both asserts the contrary and, by implication, brands the head of the Elliot family as foolish. The combination of free indirect discourse and irony, as constantly exerted via a seraphical and at the same time piercing narrative voice, is a hallmark Austen device, which the writer applies in diverse contexts and involves assorted characters, generating an internal modulation that typically features her iridescent narrative discourse, effectively encompassing their *voices*, and resulting in an effect of impalpable stylistic mutability that points to Mikhail Bakhtin's

notion of polyphony¹⁰. It is hardly surprising, then, that even the social group formed by individuals who are the repository and champions of the core values of a nation at war, that is, the officers of the Royal Navy, are put under the lens of Austen's microscope, which allows readers to see them divested of the defence mechanisms of social conventions and expected behaviour. These, in turn, are made the targets of Austen's irony, which lays bare the extent to which social performativity defines individual behaviour, at the risk of missing frank, spontaneous human connections.

In this respect, the Lyme Regis episode, which is placed right in the middle of the novel, to fill the concluding chapters of volume I, is pivotal in more ways than one. To begin with, it offers a turning point in terms of plot development, given Louisa's concussion following her fall from the Cobb as a consequence of her rash, childlike behaviour. At the same time, the marine setting of the seaside resort on the southern coast of Dorset – a beloved location for the writer, who had spent holidays there with her family in 1803-1804¹¹ – creates a refreshing change for the cheerful company of the young people who join Captain Wentworth in his reunion with his sailor friends and “brother-officers” Harville and Benwick. Discov-

¹⁰ See M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, edited by M. Holquist, tr. by C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin 1984.

¹¹ See *Captain Harville's Carpentry*, Prologue to Paula Byrne's original take on Austen's life in *The Real Jane Austen: A Life in Small Things*, Harper Press, London 2013, pp. 1-12. Also, C. Tomalin, *Jane Austen: A Life*, cit., pp. 178-181.

ering the possibility of artless human connections in the company of Wentworth's naval friends and family is a circumstance which is recorded with some regretful awareness by Anne:

There was so much attachment to Captain Wentworth in all this, and such a bewitching charm in a degree of hospitality so uncommon, so unlike the usual style of give-and-take invitations, and dinners of formality and display, that Anne felt her spirits not likely to be benefited by an increasing acquaintance among his brother-officers. "These would have been all my friends," was her thought; and she had to struggle against a great tendency to lowness (*P*, I, XI, pp. 82-83).

It is in this strange condition of perceived and yet unattainable familiarity that Anne experiences a passing connection with Captain Benwick, the youngest of the three friends, who is in a lingering state of mourning, after the loss of his fiancée, Captain Harville's sister, a year earlier, and is considered by everyone – including himself – to be inconsolable¹². Austen's narrative persona, however, astutely disseminates imperceptible clues which the intelligent reader is invited to detect and

¹² «Captain Wentworth believed it impossible for man to be more attached to woman than poor Benwick had been to Fanny Harville, or to be more deeply afflicted under the dreadful change. He considered his disposition as of the sort which must suffer heavily, uniting very strong feelings with quiet, serious, and retiring manners, and a decided taste for reading, and sedentary pursuits» (*P*, I, XI, p. 81).

consequently perceive that there might be something contrived in the young man's affliction: «Captain Benwick looked, and was, the youngest of the three [...]. He had a pleasing face and a melancholy air, *just as he ought to have*, and drew back from conversation» (*P*, I. XI, p. 82, emphasis added). There is an unmistakable touch of Austenian irony in young Benwick's duly melancholic attitude – as if he were unknowingly behaving to conform to the expected image others have of him: a performative trait that Anne's emotional intelligence perceives, moments before they are finally introduced, giving evidence of her finer intuitive ability to understand temperament:

“And yet,” said Anne to herself, as they now moved forward to meet the party, “he has not, perhaps, a more sorrowing heart than I have. I cannot believe his prospects so blighted for ever. He is younger than I am; younger in feeling, if not in fact; younger as a man. He will rally again, and be happy with another” (*P*, I. XI, p. 81).

The closeness that Anne and Benwick share in their conversation on poetry, life and literature goes to reinforce the impression. Anne's thoughtful support of his emotional condition of grieving modulates their exchange on literary matters, and the young man is easily led to *perform* the poetry of Scott and Byron they had just *discussed* with a complacency that appears to be rooted in his narcissistic contemplation of an affected mirroring of life and art. Thus, in Benwick's acting, the poetic word conveys the pleasure of a recital intended to appear as gushing straight from experience:

he [Benwick] shewed himself so intimately acquainted with all the tenderest songs of the one poet, and all the impassioned descriptions of hopeless agony of the other; he repeated with such tremulous feeling the various lines which imaged a broken heart, or a mind destroyed by wretchedness, and *looked so entirely as if he meant to be understood*, that she ventured to hope he did not always read only poetry, and to say that [...] the strong feelings which alone could estimate it truly were the very feelings which ought to taste it but sparingly (*P*, I, XI, pp. 84-85, emphasis added).

Benwick's reaction to Anne's delicate hint and gentleness conspicuously confirms how a good measure of narcissism and conceit appear to vein his performative coincidence of life and art:

His looks shewing him not pained, but pleased with this allusion to his situation, she was emboldened to go on; and feeling in herself the right of seniority of mind, she ventured to recommend a larger allowance of prose in his daily study [...] (*P*, I, XI, p. 85).

Not pained, but pleased. Here is the definitive piece of evidence, with Austen's sharp, and quite pitiless insight into this sample of male vanity recording everything that is affected about the young man's display of sorrow, which procures him sympathy and supportive suggestions – these, in turn, still boosting his self-conceit: «[...] and though with a shake of the head, and sighs which declared his little faith in the efficacy of any books on grief like his, noted down the names of those she recommended, and promised to procure and read them» (*Ibidem*).

That Benwick soon finds consolation in Louisa Musgrove, who stayed at the Harvilles' after the accident, is

the object of Anne's only passing surprise, once she learns about their new liaison in a letter she receives from her sister Mary after she has travelled to Bath¹³. Resorting again and again to the freedom of movement that free indirect discourse allows, the writer invites the reader to share access to Anne's inner thoughts, and her fine capacity for analytical observation, which she has often painfully exerted even upon herself¹⁴. Anne has intuitively understood that young Captain Benwick's

¹³ «Captain Benwick and Louisa Musgrove! The high-spirited, joyous-talking Louisa Musgrove, and the dejected, thinking, feeling, reading Captain Benwick, seemed each of them every thing that would not suit the other. Their minds most dissimilar! Where could have been the attraction? The answer soon presented itself. It had been in situation. They had been thrown together several weeks; [...] Louisa, just recovering from illness, had been in an interesting state, and Captain Benwick was not inconsolable» (*P*, II.VI, p. 135). Incidentally, this is one of the two memorable letters in the novel – the other being, of course, Captain Wentworth's declaration to Anne in *P*. II. XI. Letters are naturally a means to refine characterization, and Mary Musgrove's message to her sister admirably sums up all the key traits of her personality – volubility, hypochondria, and an incurable tendency to whining – as have emerged from her first sketch (*P*, I.V, p. 35). As Fiona Stafford notes, «[t]he use of letters – so important a narrative device in the earlier novels – is [...] restrained in order to afford maximum impact to Captain Wentworth's declaration». F. Stafford, "*Persuasion*": *The Gradual Dawning*, in C. L. Johnson, C. Tuite (edited by), *A Companion to Jane Austen*, Blackwell, Oxford 2009, p. 150.

¹⁴ Most poignantly, as she is intent playing the piano after dinner at the Musgroves, at the end of I.VIII, which will be examined shortly (cf. *P*, I.VIII, p. 62).

mourning would not be long-lasting, and her recognition of the centrality of «situation» in creating the conditions for the dawning of mutual attraction between him and Louisa is proof of her clear-sighted perception of the *emotional* situations around her: «Louisa, just recovering from illness, had been in an interesting state, and Captain Benwick was not inconsolable» (*P*, II.VI, p. 135). Her discernment, combined with her lack of self-centredness, allows her to interpret even that possibility of «some dawning tenderness» on the part of the young Captain towards herself – that had been there, at Lyme – as part of his process of coming back to life: «She was persuaded that any tolerably pleasing young woman who had listened and seemed to feel for him would have received the same compliment. He had an affectionate heart. He must love somebody» (*Ibidem*). Thanks to Anne's intelligent, sensitive interpretation of the world around her, and the subtly ironic accompaniment of the narrative persona, the reader is introduced both to the warm and refreshing sociability practiced by the people of the Royal Navy, and the less-than-heroic traits that at times may surface among the members of its community.

3.

By the time the company take their exciting outing to Lyme, a close connection has been established between the Musgrove family – including Anne (who is staying with her sister's family) – and Captain Wentworth, as well as the new tenants of Kellynch Hall, Admiral Croft and his wife Sophie, Wentworth's elder sister. A variety of social occasions, walks and dinners, bringing together the younger people, provide the

backdrop and situation for what appears as an ongoing game of courtship and match-making, in which the officer is willingly involved, ready as he is to find a partner for life¹⁵. The dinner at Mr. Musgrove's is especially revealing of this kind of interaction, as the prolonged scene relies on the combined effect of a multi-voiced, extended conversation, with Austen's constant, sharp irony leaking via the interface presence of the narrative voice, and the privileged perspective of Anne. As a result, Austen orchestrates the virtuoso performance of a highly theatrical scene, where individuals relate themselves to each other as if stuck in a sort of roleplay, in which Captain Wentworth appears to feel perfectly at ease, while Anne stands mostly at the margin, playing the role (which *does* correspond to her own status and self-perception) of an uncomfortably sentient spectator:

There was a very general ignorance of all naval matters throughout the party; and he was very much questioned, and especially by the two Miss Musgroves, who seemed hardly to have any eyes but for him, as to the manner of living on board, daily regulations, food, hours, etc.; and their surprise at his accounts, at learning the degree of accommodation and arrangement which was practica-

¹⁵ «It was now his object to marry. He was rich, and being turned on shore, fully intended to settle as soon as he could be properly tempted; actually looking round, ready to fall in love with all the speed which a clear head and quick taste could allow. He had a heart for either of the Miss Musgroves, if they could catch it; a heart, in short, for any pleasing young woman who came in his way, excepting Anne Elliot. This was his only secret exception [...] (P, I.VII, p. 54).

ble, drew from him some pleasant ridicule, which reminded Anne of the early days when she too had been ignorant, and she too had been accused of supposing sailors to be living on board without any thing to eat, or any cook to dress it if there were, or any servant to wait, or any knife and fork to use (*P*, I.VIII, pp. 55-56).

Almost following a musical pattern, the passage introduces themes that are developed in the ensuing conversation, setting the tone for the entire sociable situation. Anne's inner thoughts and emotions, likewise, are the object of immediate focus, as they revolve around the contrast between past and present, with the memory of her own playful skirmish with the young officer of the Royal Navy as set against the open, light courtship of the Musgrove girls, and her own present exclusion. At the same time, providing a comically melancholic counterpoint to the ongoing sprightly discussion, and a literally cumbersome intrusion into the flow of Anne's thoughts, Mrs Musgrove interlaces continuing allusions to her lost son – "poor Richard", or "poor Dick", himself an apparently worthless member of the Royal Navy, who had been under the command of Captain Wentworth and had wasted his life to his death. His irredeemable nothingness as a human being had been targeted earlier in the novel in a pitiless cameo¹⁶, when

¹⁶ «The real circumstances of this pathetic piece of family history were, that the Musgroves had had the ill fortune of a very troublesome, hopeless son, and the good fortune to lose him before he reached his twentieth year; that he had been sent to sea, because he was stupid and unmanageable on shore; that he had been very little cared for at any time by his family, though quite as much as he deserved; seldom heard of, and scarcely at all regretted, when the intel-

his indifferent loss had suddenly resurfaced to his mother's memory, as related to the newcomer in the neighbourhood. By setting together Mrs Musgrove's affected melancholy and her unwieldy physicality as *unbecoming conjunctions*, Austen, as Jill Heydt-Stevenson observes, «uses comedy to examine the relationship between taste and sorrow and to test the reality of the “truth” of pain»¹⁷.

This is a core question, underlying Austen's representation of the entire network of relationships explored in the novel. An investigation into the boundaries of socially sanctioned behaviour and conventionality from the very opening scene, the novel engages in revealing the pretences underlying social interactions, exposing their nature as based essentially on self-centred performativity, while few characters can afford full frankness and honesty in their interchanges. In this light, the

ligence of his death abroad had worked its way to Uppercross, two years before» (P, I.VI, pp. 45-46). As Brian Southam notes, «The ‘naval’ importance of Dick's story is to remind us that, yes, there could be duffers, dunderheads and ne'er-do-wells amongst the youngsters at sea [...] and that, fortunately, there were Captains as responsible and good-hearted as Wentworth to care for youngsters in their charge». B. Southam, *Jane Austen and the Navy*, cit., p. 278.

¹⁷ «Personal size and mental sorrow have certainly no necessary proportions. A large bulky figure has as good a right to be in deep affliction as the most graceful set of limbs in the world. But, fair or not fair, there are unbecoming conjunctions, which reason will patronize in vain—which taste cannot tolerate—which ridicule will seize» (P, I.VIII, p. 59). See J. Heydt Stevenson, *Austen's Unbecoming Conjunctions: Subversive Laughter, Embodied History*, Palgrave Macmillan, Houndmills, Basingstoke 2005, pp. 181-186, p. 183.

roleplay the Musgrove girls perform with their adoring attitude towards Captain Wentworth is mirrored in the man's evident self-complacency in finding himself in the spotlight *as* an officer of the Royal Navy. The icon and symbol of the prestige attached to the profession, the navy list – the first at Uppercross, the narrative voice notes in passing, implicitly pointing to the family's past indifference toward the one Musgrove member who had been part of that community – appears in the girls' hands, as an open homage to the brilliant officer, and a device for wooing him:

When she could let her attention take its natural course again, she found the Miss Musgroves just fetching the navy-list (their own navy list, the first that had ever been at Uppercross), and sitting down together to pore over it, with the professed view of finding out the ships which Captain Wentworth had commanded.

“Your first was the *Asp*, I remember; we will look for the *Asp*.”

“You will not find her there. Quite worn out and broken up. I was the last man who commanded her. Hardly fit for service then. Reported fit for the home service for a year or two, and so I was sent off to the West Indies.”

The girls looked all amazement (*P*, I.VIII, p. 56)¹⁸.

¹⁸ The fact that the *Asp*, Wentworth's first commission, is not included in the navy list, given its modest status, is a reminder that Wentworth's brilliant career as a self-made officer started literally from scratch. This is much to his merit, the reader is led to infer, while pointing obliquely to Lady Russell's obtuse past prejudice.

The symbolic relevance in the novel of this periodical publication from the vast contemporary wartime print culture cannot be overestimated¹⁹. The navy list appears early on, as Anne's only left tangible sign of her lost love and secret means to keep a tenuous connection with him²⁰. That she consults the document regularly is clear from the report she is ready to give – not before a significant «little pause» conveys her inner tension – at her father's haughty request of information regarding Admiral Croft²¹. That this neutral document – as neutral as a

¹⁹ «As the newspapers made manifest, by the time a crucial victory had been reported in England, the British navy or army could, in the meantime, have suffered shattering defeat. The Navy List could tell you that your son had not died as of a month ago, but they could not reassure you about time since». M. Favret, *War at a Distance: Romanticism and the Making of Modern Wartime*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2010, p. 73. See also G. Russell, *The Army, the Navy, and the Napoleonic Wars*, cit., pp. 268-270; H. Jones, *She Had Only Navy-Lists and Newspapers for Her Authority*, cit.

²⁰ «He had distinguished himself, and early gained the other step in rank, and must now, by successive captures, have made a handsome fortune. She had only navy lists and newspapers for her authority, but she could not doubt his being rich; and, in favour of his constancy, she had no reason to believe him married» (*P*, I.IV, p. 29).

²¹ «“And who is Admiral Croft?” was Sir Walter's cold suspicious inquiry.

Mr. Shepherd answered for his being of a gentleman's family, and mentioned a place; and Anne, after the little pause which followed, added—

list can be – must be infused with life in her continuing imaginative elaboration is quite as clear from Anne’s first spoken words in the novel, a quiet apology in the face of her father’s hollow objections to having a «sailor» as tenant for Kellynch Hall: «“The navy, I think, who have done so much for us, have at least an equal claim with any other set of men, for all the comforts and all the privileges which any home can give. Sailors work hard enough for their comforts, we must all allow”» (P, I.III, p. 21).

A precious source of crucial information for families during wartime, the navy list becomes an aestheticized and even eroticized object, once the sailor – rather than the ship – *is anchor’d safe and sound*²², back to domestic life and in search of a partner; once in this condition, can he commit himself to the «pleasure» of showing off the written evidence of his gallantry before his adoring companions, and, then, expand the inert information in the list into a narrative of adventure and profitable enterprise:

The girls were now hunting for the *Laconia*; and Captain Wentworth could not deny himself the pleasure of taking the precious volume into his own hands to save them the trouble, and once more read aloud the little statement of her name and rate, and pre-

“He is rear admiral of the white. He was in the Trafalgar action, and has been in the East Indies since; he has been stationed there, I believe, several years”» (P, I.III, pp. 23-24).

²² W. Whitman, *O Captain! My Captain!* (1865), in *The Portable Walt Whitman*, edited by M. Warner, Penguin Books, New York 2004, p. 267.

sent non-commissioned class, observing over it, that she too had been one of the best friends man ever had.

“Ah! those were pleasant days when I had the Laconia! How fast I made money in her! A friend of mine and I had such a lovely cruise together off the Western Islands. Poor Harville, sister! You know how much he wanted money: worse than myself. He had a wife. Excellent fellow! I shall never forget his happiness. He felt it all so much for her sake. I wished for him again the next summer, when I had still the same luck in the Mediterranean” (*P*, I.VIII, p. 58).

The focus is sharp on Captain Wentworth’s self-indulgence, as he basks in the girls’ flattery. The elaborate wording in the description results in an effect of breaking down his gesture into the sequence of its components – a close-up on detail that amplifies its significance as an indication of the officer’s narcissistic attitude. Wentworth *can’t deny himself the pleasure* of taking *the precious volume* into *his own hands* to *save them the trouble*, and *once more* reads aloud the little statement of the ship’s name and rate – et cetera. That adverbial expression of frequency – *once more* – means either, that the girls had already rehearsed the passage in question, relative to his commitment with the Laconia, which makes his own reading redundant, if not as a way of further tickling his own vanity, by eliciting the girls’ cajolery – or, possibly, that he might be used to indulging in the self-gratifying act of *re-reading* those passages privately. In either case, one cannot help sensing that the writer is consciously, albeit secretly, anatomizing her character’s behaviour, getting as deep in her fundamentally comic dissection as to suggest an unspoken, surprising closeness between Captain Wentworth and a most improbable associate, that is, Sir Walter Elliot: «[...] *and there, if*

every other leaf were powerless, he could read his own history with an interest which never failed [...]» (P, I.I, p. 9). The object of Sir Walter's fetishizing worship, the book of the Baronetage, the silly contemplation of which on the part of the nobleman furnishes the novel with its lethal opening, may prove to invite disquietingly similar forms of pleasure as the navy list does to Captain Wentworth. Male vanity, in other words, may be lurking even where it is least expected – even with characters who *do* embody the system of values in which Austen believed. It is no accident that Captain Wentworth experiences his own decisive epiphany while overhearing the two people he cherishes most, Anne Elliot and his closest friend, Captain Harville, sharing a conversation on life and love and gender roles that is illuminated by their moral strength, sincerity and spontaneity²³.

As Tim Fulford suggests, by “romanticizing the navy”, writers «like Austen, Southey, and Coleridge [...] made officers into embodiments of the virtues thought necessary for command – chivalric virtues that the romance genre [...] had promoted – such as patriotism, self-reliance, courage, paternalism, and, above all, attentiveness to duty. They made them into heroes»²⁴. This is, generally speaking, the case – with a qualification, however, as far as Jane Austen is concerned: because her sobering, ironic gaze never fails. It is out there, active and sharp even when its focus is on one of her most convincing (and beloved) romantic heroes.

Franca Dellarosa

²³ Cf. P, II.XI, pp. 186-190.

²⁴ Fulford, *Romanticizing the Empire*, cit., p. 162.

III. Reading *Pride and Prejudice* in Tehran: Jane Austen, Azar Nafisi, and Women's Agency

by Gioia Angeletti

Introduction

Azar Nafisi's 2003 work *Reading Lolita in Tehran* is often described as a memoir of clandestine reading, detailing the formation of a counter-public around novels in a city where the public sphere is tightly surveilled¹. As is well known, Azar Nafisi, expelled from the University of Tehran in 1981 for refusing the mandatory hijab and later disillusioned with the constraints of Iran's academic institutions, eventually left formal teaching. Instead, she began holding private literature classes in her home for a group of seven female students, creating a domestic space where they could read and discuss fiction freely, away from the cultural control shaping public life. However, the text advances a more fundamental argument about literature's pedagogical function: its ability to cultivate attention, refine judgment, and open spaces for ethical delib-

¹ For nearly two years, Nafisi and her students met every Thursday to explore works from both Eastern and Western traditions and to reflect on the relation between fiction and reality, until Nafisi left Iran in 1997 to take a position at Johns Hopkins University. *Reading Lolita in Tehran* is a memoir in four books narrating this pedagogical experience against the backdrop of the Khomeini regime; *Austen* is the fourth book and chronicles her final two years in Iran.

eration when juridical agency is curtailed. From this perspective, the memoir's celebrated canonical authors – Nabokov, Fitzgerald, Henry James, and Jane Austen – offer distinct interpretive methodologies and approaches to various forms of political, cultural and social power.

Within this constellation, Austen occupies a central position. In Nafisi's classroom, the Regency novelist of drawing rooms and marriage plots emerges as a theorist of consent and an analyst of everyday coercion. Reading Austen in Tehran does not merely "translate" Georgian manners into Persian contexts; it also activates a critical vocabulary that enables women to express refusal, negotiate agency and envisage new possibilities under conditions of coercion. As has been observed, «In Austen's novels, there are spaces for oppositions that do not need to eliminate each other in order to exist. There is also space — not just space but a necessity — for self-reflection and self-criticism»². In the clandestine book club she convenes in her home, Nafisi seeks to recreate precisely this kind of space that stands in quiet defiance of the rigid, codified strictures of the world outside.

The interpretive framework employed by Nafisi and her students in their engagement with Austen's fiction resonates with foundational concepts developed in feminist and cultural theory. In particular, the notion of agency – central to both Nafisi's memoir and Austen's novels – aligns with Judith Butler's theorization of agency not as an innate attribute of the autonomous subject, but rather as an effect of reiterative social

² K. Flint, *Women and Reading*, in *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, XXXI, 2, 2006, p. 514.

conventions that can be either appropriated or challenged. Similarly, bell hooks's emphasis on the intersection of gender with race and class highlights that women's agency emerges within specific power structures rather than outside them³. These theoretical frameworks elucidate why Austen's meticulous attention to propriety and dialogue is ethical as well as stylistic: it reveals how female protagonists negotiate the limits of what can be said or done while remaining legible within their sociocultural world. Read in this way, Nafisi's clandestine seminar reimagines Austen's moral universe as a space where women learn to adapt themselves to social normativity without totally submitting to it, thus interpreting what Butler presents as the paradox of performative constraint and possibility.

This article advances two central claims. Firstly, Austen's fiction – *Pride and Prejudice* in particular – provides the ethical framework for Nafisi's pedagogy: it demonstrates the value of deliberation, encourages the discipline of revising premature certainties, and affirms that any meaningful "yes" must be preceded by an informed and assertive "no". Secondly, the memoir shows how Austenian literary forms, such as irony, free indirect discourse, the choreography of conversation and dance, can be repurposed as strategies of self-possession and survival. In this context, Austen's "manners" are not merely an elegant supplement to politics, and, in Nafisi's classroom, they become political acts, subtle gestures through which individuals assert their power while maintain-

³ See J. Butler, *Gender Trouble*, Routledge, New York 1990, and *Bodies That Matter*, Routledge, New York 1993; and b. hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, South End Press, Boston 1984.

ing civility. Viewed in this light, the apparent incongruity between Austen's England and post-revolutionary Iran dissolves. What travels across these contexts is not Regency etiquette but a pedagogy of judgment: how to wait, weigh, and hesitate; how to translate affect into considered evaluation; and how to safeguard the dignity of refusal against social prescription and pressure.

The following pages present this double argument in three different parts. Section 1 shows how, by transforming Austen's dialogic style, narrative irony, and attention to consent into a "moral laboratory", Nafisi enables her students to translate literary procedures of deliberation and mutual recognition into tools for navigating and quietly contesting the gendered constraints of post-revolutionary Iran. Section 2 argues that Nafisi deploys Austen's marriage plots as a powerful framework for examining how women negotiate approval, autonomy, and legal oppression in a society where guardianship and marriage law limit their agency. Section 3 clarifies how Austen's aesthetics of movement – her conversations, dances, and gestures – provides Nafisi's students with a bodily grammar of agency that becomes politically charged in a society where women's visibility and mobility are tightly regulated. Finally, the concluding section addresses major critiques of Nafisi's work and reflects on how the students' class discussions challenge claims of neo-Orientalism by generating a localized reinterpretation of Austen in which judgment, civility, and understanding become forms of political agency and quiet resistance for Iranian women.

1. *Austen's Ethics of Judgment within Nafisi's pedagogical laboratory*

Austen's heroines are not simply clever protagonists navigating the marriage market; they are practitioners of judgment. Critics have long emphasized that this judgment is both ethically generative and socially constrained: shaped by gendered vulnerability, disciplined by norms of propriety, and always susceptible to partial knowledge⁴. The famous opening aphorism in *Pride and Prejudice* – «It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife»⁵ – marks out a world where communal maxims ossify into coercive opinions. The novel's plot then demonstrates how such "truths" can be tested, revised, and rejected. Elizabeth Bennet's double refusal, first of Mr Collins and then of Mr Darcy, stages consent as an ethical performance rather than a mere legal formality: negation is a necessary condition of acceptance, not merely a prelude to it. This sequence warrants attention: a firm "no" to Collins's expedient proposal and a provisional "no" to Darcy's haughty declara-

⁴ Several studies include analyses of these aspects. See in particular C. L. Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, University of Chicago Press, Chicago 1988; M. Poovey, *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*, University of Chicago Press, Chicago 1984; and D.A. Miller, *Jane Austen, or The Secret of Style*, Princeton University Press, Princeton 2003.

⁵ J. Austen, *Pride and Prejudice*, edited by P. Rogers, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 3.

tion generate the conditions under which a later “yes” can be uttered meaningfully.

For Nafisi’s purposes, this grammar of refusal matters: it gives students a vocabulary of self-possession that neither demands rupture nor results in compliance. In Austen judgment is iterative and dialogic, unfolding through letters, visits, and conversations that secure the heroine’s agency without violating decorum. About Austen’s heroines she observes that, though «genteel and beautiful», they are «the rebels who say no to the choices made by silly mothers, incompetent fathers [...] and the rigidly orthodox society. They risk ostracism and poverty to gain love and companionship, and to embrace that elusive goal at the heart of democracy: the right to choose»⁶. For Nafisi, these refusals gain their full pedagogical force only when read alongside Austen’s formal craft, which trains readers in the very habits of judgment her heroines enact.

Indeed, Austen’s narrative technique is central to the novel’s pedagogical potential. Her use of free indirect speech draws readers into the characters’ half-formed judgments (especially those of Elizabeth and Darcy), which are then strategically deflated as new evidence emerges. Irony, in this context, is not cynicism but a method of cognitive and ethical retraining: we are taught to distrust first impressions (“prejudices”) and resist the social pleasure of consensus. This literary technique serves as a double lesson in reading and ethics: to read well is to revise. In Nafisi’s memoir, this becomes a political lesson in contexts where overt dissent is punishable: interior

⁶ A. Nafisi, *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books*, Random House Trade Paperback, New York 2004, p. 307.

freedom often begins as a change in phrasing, a recalibration of the narrative one tells oneself about law, custom, and obedience. As Nafisi models it, moral agency requires negotiating between inner conviction and public justification, a movement between the protected space of the seminar and the surveilled space of the street:

Austen's protagonists are private individuals set in public places. Their desire for privacy and reflection is continually being adjusted to their situation within a very small community, which keeps them under its constant scrutiny. The balance between the public and the private is essential to this world⁷.

This tension between private reflection and public scrutiny is mirrored at the level of Austen's narrative structure, where competing voices and discourses stage the very negotiations Nafisi highlights. *Pride and Prejudice* juxtaposes a heteroglossia of discordant registers – pompous, sincere, ironic, sentimental, rational, and more – in which the contours of female agency emerge into view. By depicting the negotiation between compliance and resistance, decorum and critique, Austen anticipates Judith Butler's proposition that agency often materializes via the reiteration and subtle modification of established discourses, rather than through their outright rejection. In a parallel fashion, bell hooks reminds us that agency is always situated, forged at the intersection of gender, class, and additional structures of limitation. Nafisi's seminar mirrors this configuration: her students' readings unfold within competing

⁷ *Ibidem*, p. 267.

cultural registers – religious, legal, domestic, aesthetic – rendering critical evaluation a dialogic practice in which conflicting perspectives must be held in productive tension rather than hierarchically reconciled.

Another lesson concerns speech acts. Austen's proposals, refusals, and confessions are not just narrative devices; they are performative utterances whose success or failure depend on context, sincerity, and interlocutor's freedom. Feminist critics such as Nancy Armstrong have argued that Austen's attention to these conditions reveals both the fragility and the potential of female agency under patriarchal structures⁸. For example, Mr. Collins's proposal is an instance of coercive formality: a speech act performed as if the woman's response were predetermined, a ritualized consent emptied of content. Elizabeth's refusal, by contrast, is an act of emancipation precisely because it is expressed in the very idiom of civility that Collins hopes will bind her:

"You are too hasty sir," she cried. "You forget that I have made no answer. [...] Accept my thanks for the compliment you are paying me. I am very sensible of the honour of your proposals, but it is impossible for me to do otherwise than to decline them"⁹.

The text insists on the legibility of the heroine's will: Elizabeth does not merely withhold consent; she states reasons, demands recognition, and takes responsibility for the

⁸ See M. Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, Oxford University Press, Oxford 1990, especially Chapter 3, "The Self Contained: Emma."

⁹ J. Austen, *Pride and Prejudice*, cit., p.120

consequences of her judgment. She is defiant because she refuses to comply; yet, as Nafisi writes, like the Brontës' heroines, she is «more complicated than the later, more obviously revolutionary, heroines of the twentieth century, because [she makes] no claims to be radical»¹⁰.

Moreover, Austen's novels teach readers to interpret micro-gestures – glances at a ball, shifts in tone, the choreography of seating and conversation. As some scholars have shown¹¹, such details are not trivialities but the very infrastructure of power in a world where overt coercion is rare and social regulation is more subtle. Hence, assemblies, dinners, and morning calls serve as spaces where civility is both practiced and monitored. In *Pride and Prejudice*, Darcy's initial slight is not merely rude; it is a diagnostic moment in which a man of rank exercises the prerogative to define social worth within public space. Elizabeth's rejoinders – precise, timely, carefully pitched – reverse the direction of that definition. Readers are trained to hear the pressure of hierarchy encoded in language and to observe the subtle redistributions of social power enacted through conversational exchange and the movements of the dance.

¹⁰ A. Nafisi, *Reading Lolita in Tehran*, cit., p. 195.

¹¹ See, among others: J. Wiltshire, *Jane Austen and the Body: "The Picture of Health"*, Cambridge University Press, Cambridge and New York 1992; D.A. Miller, *Jane Austen, or The Secret of Style*, cit.; C. L. Johnson, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, cit.; and J. Todd (edited by), *Jane Austen in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, especially the chapters on "Manners" by P. Byrne and "Pastimes" by Penny Gay.

Two corollaries follow for Nafisi's adaptation of Austen to Tehran. Firstly, the temporality of Austenian judgment – its insistence that understanding takes time and the patient calibration of perspective – offers an implicit critique of any legal or social system that forecloses deliberation or fabricate consent where there is no room for refusal. Austen's heroines deliberate but also hesitate and often revisit their first impressions, thus reacquiring the ability to empathize with others. Such pacing is itself political in a regime of haste, where judicial decisions and moral decrees are often instantaneous and irrevocable. Nafisi's insistence on slow reading – sentence by sentence, gesture by gesture – counteracts a culture of compulsory haste in both judgment and punishment. In this sense, *Pride and Prejudice* becomes not only content but method: each revision of Elizabeth's judgment rehearses the possibility of reconsideration in life.

Secondly, Austen's emphasis on mutual recognition – marriage as partnership of equals in judgment – reimagines endings as chosen commitments rather than juridical closures. In the memoir, this distinction is crucial: it allows her students to imagine consent not as compliance with an inherited script but as an achievement of agency. The "Austen" chapter's emphasis on judgment clarifies why the Romantic writer is not a "safe" canonical choice but a challenging one. Her novels ask readers to practice the slow, careful work of moral discernment – sorting the just from the fashionable, the principled from the merely plausible. This is the labour Nafisi privileges when she pushes her students toward finer distinctions, teaching them to distinguish precisely between accommodation and complicity, and between civility and silence.

Austen's art, in short, provides readers with portable procedures of ethical appraisal. In a context where law instrumentalizes women's bodies and speech, these procedures become instruments of quiet but durable courage. Thus, Nafisi's classroom turns into a moral laboratory, translating Austen's fictional situations into the lived conditions of post-revolutionary Iran. Rather than being read for entertainment, *Pride and Prejudice* is examined for its usefulness under authoritarian strictures. In a world that criminalizes laughter, punishes unveiled hair, and restricts female mobility, the novel provides a grammar in which civility serves as a strategy and discernment becomes a form of endurance.

The classroom itself is a scene of resistance, a «self-contained universe, mocking the reality of black-scarved, timid faces in the city that sprawled below», a «sanctuary»¹² in which two of Austen's leitmotifs – conversation and company – are reclaimed as quietly subversive practices. Each week, Nafisi and her seven students enter the apartment, remove their headscarves, and relearn bodily postures no longer regulated by public scrutiny. The very act of speaking together becomes what the regime forbids: a deliberative exchange in which women interpret their own experiences through dialogue rather than decree. When they discuss Elizabeth Bennet's refusals, they judge not her but themselves: her decisions become instruments through which they measure their own readiness to decide, as well as parsing Austen's irony becomes a means of rehearsing their own discernment: «what we search for in

¹² A. Nafisi, *Reading Lolita in Tehran*, cit., p. 6.

fiction», Nafisi observes of these sessions, «is not so much reality but the epiphany of truth»¹³.

The pedagogical atmosphere Nafisi creates with her pupils recalls the early nineteenth-century salons and reading circles, but transposed to a domestic underground, so that, paradoxically, what in Austen is drawing-room civility becomes, in Tehran, an act of dissent. This transformation depends on Nafisi's conviction that literature performs freedom in a parallel world to the real one, which she has defined as "The Republic of the Imagination": a common ground binding the universal community of humankind «across continents and time», «a land with no borders and few restrictions»¹⁴. The seminar's setting carries deliberate weight: daylight meetings behind half-drawn blinds, novels stripped of their covers and hidden in plain jackets. These rituals of concealment illuminate a central paradox in Austen's work – that civility is the art of remaining in view while refusing exposure. For Nafisi's students, this becomes more than literary insight; it transforms into practical wisdom. What Austen called "manners" – the social choreography of virtue – becomes for them a grammar of discretion that travels beyond the page.

Austen's novel thus provides both content and method: the content is the examination of courtship as negotiation between desire and decorum; the method is the practice of reading slowly, dialogically, argumentatively. As Nafisi notices,

¹³ *Ibid.*, p. 3.

¹⁴ *Id.*, *The Republic of Imagination: A Case for Fiction*, William Heinemann, London 2014, pp. 3-4.

One of the most wonderful things about *Pride and Prejudice* is the variety of voices it embodies. There are so many different forms of dialogue: between several people, between two people, internal dialogue and dialogue through letters. All tensions are created and resolved through dialogue. Austen's ability to create such multivocality, such diverse voices and intonations in relation and in confrontation within a cohesive structure, is one of the best examples of the democratic aspect of the novel. In Austen's novels, there are spaces for oppositions that do not need to eliminate each other in order to exist. There is also space—not just space but a necessity—for self-reflection and self-criticism. Such reflection is the cause of change¹⁵.

The class becomes a micro-republic of judgment, where every opinion must be considered and every voice heard, however dissonant. This democratic ethos informs Nafisi's reading of *Pride and Prejudice* and her appreciation of its heteroglossia:

Pride and Prejudice [...] has its own cacophonies and harmonies; voices approach and depart and take a turn around the room. Right now, as I flip through the pages, I can hear them leaping out. I catch Mary's pathetic, dry voice and Kitty's cough and Miss Bingley's chaste insinuations, and here I catch a word by the courtly Sir Lucas. I can't quite hear Miss Darcy, shy and reserved as she is, but I hear steps going up and down the stairs, and Elizabeth's light mockery and Darcy's reserved, tender tone, and as I close the book, I hear the ironic tone of the narrator. And even with the book closed, the voices do not stop—there are echoes and reverberations

¹⁵ Id., *Reading Lolita in Tehran*, cit., p. 268.

that seem to leap off the pages and mischievously leave the novel tingling in our ears¹⁶.

All these voices coexist and frequently clash, yet their very presence constitutes a polyphony grounded in respect for multiple perspectives. The seminar's deliberative structure thus enacts what Austen's plots dramatize: that agency emerges through conversation as a collective achievement before it becomes an individual possession. Nafisi encourages students to challenge interpretations and defend their readings with the same conviction Elizabeth brings to her refusals.

At the same time, Nafisi is alert to the limits of analogy. The class's invocation of Austen risks sentimental universalism; she acknowledges that the stakes of refusal in the Islamic Republic of Iran differ radically from those in Austen's England. When Elizabeth Bennet declines Darcy, he retreats to brood; when an Iranian woman refuses a proposal, she may face ostracism, violence, or worse, since «women, under law, were considered to have half the worth of men»¹⁷. To prevent the reading from lapsing into escapism, Nafisi insists that students “translate” each episode from the novel back into their own circumstances. Through this disciplined exchange, Austen's fiction becomes a mirror angled toward reality, capturing the light of the present and throwing into relief its ethical contours. Within what Nafisi names the “Dear Jane Society,” a silently subversive all-female reading group that considers Austen as interlocutor – «a free space» in Amy DePaul's words, where «they are shown removing their government-mandated

¹⁶ *Ibid.*, p. 269.

¹⁷ *Ibid.*, p. 261.

shawls and overcoats and sitting down together, with books in hand»¹⁸ – there is a vital reciprocity between reader and author that completes the circuit of what might be called a moral laboratory. Through Austen, Nafisi and her students transform reading into praxis: the learning objective of her experiment is not only to interpret fiction but also to create a vocabulary of endurance from the irony and deliberation expressed by that fiction.

2. *The Marriage Plot: Choice, Coercion, and Compromise*

If Austen's heroines learn to think within the rituals of courtship, Nafisi's students learn to think against the juridical weight of marriage law. The Austenian marriage plot – often dismissed as a genteel rehearsal of domesticity – appears in *Reading Lolita in Tehran* as a theatre of ethical decision. For Austen, matrimony is never merely romantic closure: it is a test case for the relation between inner conviction and social contract, between desire and legitimacy. In Nafisi's Iran, where a woman's acquiescence may be legally mediated through father, husband, or guardian, that test acquires juridical urgency. Austen's novels contain as many cautionary unions as ideal ones.

In *Pride and Prejudice*, Charlotte Lucas's acceptance of Mr. Collins, for instance, is an example of the former: a contract of survival rather than affection – an explicit acknowledgment of the economic coercion that frames female choice.

¹⁸ A. DePaul, *Re-Reading Reading Lolita in Tehran*, in *MELUS*, XXXIII, 2, 2008, p. 73.

Through free indirect speech, Austen has Elizabeth lament this emotional sacrifice: «She had always felt Charlotte's opinion of matrimony was not exactly like her own, but she had not supposed to be possible that [...] she would have sacrificed every better feeling to worldly advantage»¹⁹. In the Iranian context, Charlotte's pragmatism mirrors the calculus imposed by family law, where marriage is the route to security and legitimacy, not necessarily partnership. Her decision demonstrates how normative pressures circumscribe the field of available choices, while still allowing for tactical negotiation, thus performing a "constrained" agency, to adapt Butler's expression, or the capacity to act within, rather than outside, coercive structures.

Austen's counter-model – Elizabeth Bennet's courage to remain single rather than accept a proposal falsely – is one rejecting the utilitarian logic that defines women as dependent variables in a patriarchal economy. Her refusal, Austen implies, is an act of intellectual as well as emotional discernment: she declines the language that would translate affection into transaction in order to preserve her individual freedom to choose. In Nafisi's retelling, this episode becomes a mirror of those Iranian women who, as they «disobey the rules [...] are hurled into patrol cars, taken to jail, flogged, fined, forced to wash the toilets and humiliated»²⁰. Thus, the contrast between Regency England and revolutionary Iran might appear too stark to permit comparison, yet both societies rest on the legal concept of guardianship. In Austen's entail system, property and inheritance depend on male lineage, while the Iranian Civ-

¹⁹ J. Austen, *Pride and Prejudice*, cit., p. 141.

²⁰ A. Nafisi, *Reading Lolita in Tehran*, cit., p. 27.

il Code defines a woman's legal identity through male custodianship. In both cases, approval is conditioned by structures designed to protect lineage rather than liberty.

Austen's critique of the entail system – whereby moral worth is distorted into patrimony – finds a chilling analogue in laws that permit marriage at nine years of age, or that allow men to have up to four official wives and as many temporary wives as they wish. At the beginning of the "Austen" section, one of Nafisi's students, Yassi, adapts the ironic opening of *Pride and Prejudice*: «It is a truth universally acknowledged that a Muslim man, regardless of his fortune, must be in want of a nine-year-old virgin wife». In response, Manna, another student, retorts: «Or is it a truth universally acknowledged [...] that a Muslim man must be in want not just of one but of many wives?»²¹. By drawing these parallels, Nafisi transforms Austen's narrative into a lens for comparing systems of authoritarianism, revealing both affinities and divergences between the two systems. Whereas Elizabeth's eventual acceptance of Darcy represents mutual recognition rather than surrender, an acknowledgment of worth that transcends economic inequali-

²¹ *Ibid.*, p. 257. On marriage law in Iran see, among others: S. Tremayne, *Modernity and Early Marriage in Iran: A View from Within*, in *Journal of Middle East Women's Studies*, II, 1, 2006, pp. 65-94; G. M. Rezai-Rashti and V. M. Moghadam, *Women and higher education in Iran: What are the implications for employment and the "marriage market"?*, in *International Review of Education*, LVII, 3-4, 2011, pp. 419-441; and A. Shamin, *Early Marriage in Iran: A Pragmatic Approach*, in *Journal of Human Rights Practice*, XI, 2019, pp. 569-588.

ty, Nafisi's students live in a world where legal frameworks do not require male virtue for female assent.

Reading Austen in Tehran thus acquires a particular urgency: her marriage plots, with their strategic deferrals and productive misunderstandings, dramatize the right to delay decision – a right systematically denied to Iranian women whose legal adulthood is determined by biology rather than intellectual or emotional maturity. The seminar's collective analysis of proposal scenes functions as a reclamation of what Woolf called a woman's "room of one's own", here reconceived as both symbolic and material space – Nafisi's living room – for deliberation. In this context, the "marriage plot" becomes a pedagogy of citizenship, with its rituals of address and response training readers in mutual recognition. At several points in the memoir, this pedagogy is aligned with specific legal reforms and setbacks.

For instance, Nafisi recalls that, after the 1979 Revolution, the Family Protection Act of 1967 – expanded by the Family Protection Law of 1975, guaranteeing women's rights both at home and at work – was annulled and replaced by a Sharia-based family law and Civil Code reinstating polygamy, reducing the marriageable age of women to nine years, decreeing that adultery and prostitution had to be punished by stoning to death, and re-authorizing husbands' unilateral right to divorce. Within this constricted legal landscape, marriage remained the sole contractual form available to women, so Nafisi encourages her pupils to seek in fiction (the Republic of Imagination) the contracts denied them in life. Against this juridical backdrop, Austen's delicate negotiations over engagement, inheritance, and property appear insightful. Just as Austen's heroines do not flee their worlds but rather choose to alter the

terms of their self-representation from within until those worlds become habitable, *Reading Lolita in Tehran* stages not violent resistance but patient renegotiation, modelling for Iranian women a civic practice of endurance and incremental refusal.

3. *Embodied Reading: Dance, Gesture, and Feminine Space*

If Austen's ethics of consent teaches Nafisi's students how to think freedom, her aesthetics of movement teaches them how to feel it. *Reading Lolita in Tehran* repeatedly links cognition and choreography, suggesting that moral agency is not only verbal or cerebral but also somatic – registered in posture, tone, and rhythm. In Austen, social virtue is measured through the grace of conversation and dance; in Nafisi's Tehran, where the female body is legislated into invisibility, that grace becomes an act of recovery. To perform an eighteenth-century dance within the confines of a Tehran living room is therefore both literary criticism and political as well as ethical theatre: it translates interpretation into gesture, thought into motion.

Critics have long recognized that Austen's ballrooms serve as more than just the first step for adult women into the marriage market; they also function as laboratories of civility²².

²² See, among others: N. Lee-Riffe, *The Role of Country Dance in the Fiction of Jane Austen*, in *Women's Writing*, V, 1, 1998, pp. 103-112; A. Thompson, *The Felicities of Rapid Motion: Jane Austen in the Ballroom*, in *Persuasions On-Line*, XXI, 1, Winter 2000,

The country dance, with its regulated turns and symmetrical sets, embodies the moral framework of her fiction: every approach requires a corresponding retreat; every choice generates responsibility. The choreography enforces reciprocity, since partners must attend to each other's rhythm, anticipate missteps, and maintain balance within certain limits. Through this micro-politics of motion, Austen visualizes her central principle that freedom exists only through form.

For Nafisi's students, the ballroom becomes an allegory of visibility and freedom. Under the Islamic Republic's gender codes, moving in public is to risk surveillance and dancing is to commit transgression. Just as Austen's characters learn to interpret glances and gestures, Nafisi's students learn to read the politics of looking – who may be seen, who must avert the gaze, and how modesty can either conceal or reveal agency. Austen's descriptive precision reinforces this training. The novels' focus on hands, eyes, and turns sets out an ethics of measured exposure: providing enough visibility to signify autonomy without inviting objectification. Nafisi's commentary

<https://jasna.org/persuasions/on-line/vol21no1/thompson.html>; M. Engelhardt, *The Manner of Reading: Jane Austen and the Semiotics of Dance*, in *Persuasions*, XXVI, 2004, pp. 237-248; C. A. Wilson, *Literature and Dance in Nineteenth-century Britain: Jane Austen to the New Woman*, Cambridge University Press, Cambridge 2009; S. Fullerton, *A Dance with Jane Austen: How a Novelist and Her Characters Went to the Ball*, Lincoln, London 2012; and C. A. Wilson, *Dancing with Jane Austen: History and Practice in the Classroom*, in *Persuasions On-Line*, XXXIV, 2, Spring 2014, <https://jasna.org/persuasions/on-line/vol34no2/wilson.html?>.

extends this concept to Tehran's streets, where women continually negotiate the boundary between presence and erasure.

The memoir's most emblematic scene occurs when the class reenacts an eighteenth-century dance in the privacy of Nafisi's apartment, an episode dramatizing the transition from textual to embodied understanding. By performing Austen's dance patterns, the students internalize what might be called a syntax of freedom: obligation not as repression but as coordination, and rhythm as the visible form of collective agreement. From an anthropological perspective, this choreography exemplifies what Marcel Mauss termed «techniques of the body»²³: a culturally inscribed sequence of movements that produces social meaning. In Austen's work, such techniques manifest the internalization of propriety; in Nafisi's seminar, they produce a counter-discipline – the rehearsal of unsanctioned motion within domestic walls.

The dance becomes a ritual of disobedient decorum, its politeness masking its subversion. By learning the choreography with deliberation as well as cautiousness, the students grasp a fundamental principle: that agency is not merely claimed but cultivated, not an abstract right but an embodied practice, performed, to invoke Butler again, through the body as a series of iterated gestures that simultaneously reference and subtly depart from normative patterns. By reclaiming movement – touch, poise, rhythm – within a space of prohibition, Nafisi's students transform constrained embodiment into a site of possibility, cognition and affective expression. Their

²³ M. Mauss, *Les techniques du corps*, in *Sociologie et Anthropologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, pp. 364-386.

dance, though modest in scope, constitutes a counter-discourse in which propriety itself is strategically re-signified as a modality of persistence rather than submission.

Here is the relevant passage in the memoir:

Close your eyes and imagine the dance, I suggested. [...] Suddenly hit by inspiration, I took Nassrin's reluctant hands and started to dance with her, one-two and one-two. Then I asked the others to form a line, and pretty soon we were all dancing [...]. I say, Now, as you touch hands, look into each other's eyes; okay, let's see how much of a conversation you can hold. [...] This is one dance you needn't worry about, I said. In fact as your professor, I command you to do it. As part of your homework, I added, and it was one of the rare times I actually enjoyed my authority. Forward, backwards, pause, turn, turn, you have to harmonize your steps with the rest in the set, that's the whole point; you are mainly concerned with yourself and your partner but also with all the others-you can't be out of step with them. Well, yes, that is the difficult part, but got Miss Eliza Bennet it comes naturally²⁴.

Nafisi appears to agree with critic Cheryl A. Wilson that «dance can be an effective tool for teaching close reading and cultural studies»:

using dance enables students in the undergraduate classroom to become more fully immersed in Austen's social world. Having students dance in the classroom not only promotes experiential learning but also reveals aspects of Austen's novels that would have been familiar to her contemporary readers – themselves immersed in the culture of

²⁴ A. Nafisi, *Reading Lolita in Tehran*, cit., pp. 264-265.

dance – and thereby brings cultural studies and historical literacies into the classroom²⁵.

The juxtaposition of eighteenth-century grace and twentieth-century repression intensifies the scene's irony. Whereas Austen's dancers perform under the supervision of chaperones, Nafisi's perform in defiance of the state. Yet both contexts share a logic of surveillance, regulating female display under the guise of protection. The difference lies in degree and visibility. Through re-enactment, Nafisi reveals how Austen's etiquette conceals a history of constraint and demonstrates how this constraint can be repurposed as choreography of endurance. In a culture where the female body is legislated into invisibility, performing Austen's dance means reclaiming posture, gesture, balance, and address as moral categories. Indeed, a central insight of Nafisi's pedagogy is that gesture – minute, embodied, often nonverbal – can function as a form of moral language, a grammar of implicit dissent, like «the subversive potential of a single strand of hair»²⁶ coming out of a veil.

Austen's novels already explore this discourse: silence in *Mansfield Park*, blushes in *Emma*, hesitations in *Sense and Sensibility*, different tones of voice, sounds alternating silences in *Pride and Prejudice* for instance, serve as moral signals legible only to attentive readers. Nafisi incorporates this semiotics into her classroom discussions, cautioning her students that overt defiance under the regime often leads to severe conse-

²⁵ C. A. Wilson, *Dancing with Jane Austen: History and Practice in the Classroom*, cit.

²⁶ A. Nafisi, *Reading Lolita in Tehran*, cit., p. 11.

quences, and encouraging them to draw inspiration from Austen's irony, whose power derives from the gap between utterance and meaning. She also encourages her students to see how «all dance is performance and presentation» and «how different dances invite different interpretations»²⁷. In line with her comparative approach, she invites them to match the balls in Austen with Persian dance. At that moment, goaded by the others, her student Sanaz starts performing it:

As she begins to move, self-consciously at first, we start to clap and murmur a song. Nassrin cautions us to be quieter. Sanaz begins shyly, taking graceful little steps, moving her waist with a lusty grace. [...] She starts to move her head from side to side, and every part of her body asserts itself, vying for attention with the other parts. Her body quivers as she takes her small steps and dances with her fingers and her hands. A special look has appeared on her face²⁸.

Such a daring act would be severely punished in the Islamic Republic. Although dance was practised at home for entertainment, there was still a risk of an invasion by the Revolutionary Guard, which is why Sanaz initially refuses to dance and Nassrin urges her classmates to lower their voices.

Like Austen's parlours, Nafisi's apartment functions as a threshold between the private and the public. In both settings, conversation is political precisely because it is domesticated, and the space's confinement almost becomes its strength. Within it, women rehearse citizenship through acts of

²⁷ *Ibid.*, p. 265.

²⁸ *Ibidem.*

interpretation – agreeing, disagreeing, and refining arguments. The physical setting accentuates this paradox: with curtains drawn and scarves removed, the women sit unveiled yet cautious, aware that the very walls might betray them. In this dim light, reading Austen acquires an almost liturgical intensity. Every turn of the page echoes the forbidden movements of the body; every verbal exchange becomes a miniature dance, reflecting what Nafisi observes about *Pride and Prejudice*:

[T]he whole structure of the novel is like a dance, which is both a public and a private act [...]. It moves in parallels, contrapuntally, in terms not only of events and characters but also settings. First we see Elizabeth in her setting, then we see her out of her setting and in Darcy's, then we see Darcy in his true setting—each of these shifts in perspective brings them closer. Darcy's proposal to Elizabeth runs parallel to Collins's proposal.

There are also parallels between the characters of Darcy and Wickham. Like a camera, Darcy's view of Elizabeth pans in to a close-up; in the second part of the novel, the reverse happens as Elizabeth moves closer to Darcy. [...] The backwards-and-forward rhythm of the dance is repeated in the actions and movements of the two protagonists, around whom the plot is shaped. Parallel events bring them closer together and then thrust them apart. Throughout the novel, Elizabeth and Darcy constantly move towards and away from each other. [...] There is a give-and-take in the dance, a constant adapting to the partner's needs and steps. Note for example how terrible Mr. Collins is on the dance floor, as is the uncouth Thorpe in Northanger Abbey. Their inability to dance well is a sign of their inability to adapt themselves to the needs of their partners²⁹.

²⁹ *Ibid.*, pp. 267-268.

Nafisi's "Dear Jane Society" re-creates the sociability of Austen's assemblies within a contemporary politics of risk, converting the etiquette of conversation into something more urgent: a solidarity forged through shared experience among the Society's members and between them and Austen's heroines. In this way, literature becomes an extension of the body, and Austen's subtle subversiveness is embodied in the students' quiet acts of self-definition within what Nafisi calls their «self-contained universe»³⁰.

Thus, dancing in Tehran – even within the confines of a private room – is not just an indulgent interlude but a way of demonstrating that agency must be learned through repetition and that freedom requires rehearsal no less than a dance step or a carefully constructed sentence. One might say that, if Austen's fiction provides the score, Nafisi and her students provide the improvisation. What emerges is neither imitation nor rebellion but continuation – a transhistorical conversation enacted through the movement of their bodies, which gives Austen's ethics new life: a grammar of civility is transformed into choreography of resistance.

Conclusions: The Legacy of Nafisi's Austen

Reading Lolita in Tehran has elicited sharply divergent critical responses. Celebrated in the West as a testimony of intellectual courage under authoritarian rules yet condemned by some Iranian and postcolonial critics as complicit in cultural mediation

³⁰ *Ibid.*, p. 6.

serving Western hegemonic interests, the memoir has become a crucial site where debates over feminism, Orientalism, and world literature intersect. The figure of Jane Austen sits at the centre of this dispute. For admirers, Austen's reappearance in post-revolutionary Tehran proves the universality and transhistorical resilience of moral imagination; for detractors, she epitomizes the canon's entanglement with imperial ideology. The controversy, though often polarized, pivots on a shared question: what does it mean for an intellectual woman in post-revolutionary Iran to claim literary and affective kinship with an English novelist whose fictional world was structured by empire, class privilege, and patriarchy?

Critics such as Fatemeh Keshavarz have argued that Nafisi's memoir participates in a new form of Orientalist narrative based on a rhetoric of rescue in which the Muslim woman's emancipation depends on Western literary enlightenment. In *Jasmine and Stars: Reading More Than Lolita in Tehran* (2007), Keshavarz contends that *Reading Lolita in Tehran* domesticates Iranian women's complexity into a parable of liberal individualism tailored to American readers. From this perspective, Austen's role in the memoir, as a Western classic, is not emancipatory but emblematic of cultural dependency.

Similarly, Hamid Dabashi, in the article *Native Informers and the Making of the American Empire* (in *Al-Ahram Weekly*, 2006) and later in his book *Brown Skin, White Masks* (2011), targeted Nafisi a "native informer" and her famous (or, according to Dabashi, infamous) *Reading Lolita in Tehran* as a tool for creating cultural consensus on the global domination of the United States and Europe, while fostering contempt and fear towards the Iranian people and their millennial culture. So, from Keshavarz's and Dabashi's perspectives, reading Aus-

ten in Tehran illustrates not the permeability of cultures but rather the persistence of a colonial epistemology and of Western power paradoxically operating under feminist guise. In the novel this idea is endorsed by one of Nafisi's male students, Mr. Nahvi, nicknamed «the Mr. Collins of Tabatabai University», who considered Austen anti-Islamic but especially «guilty of another sin: she was a colonial writer»³¹.

These critiques are useful in cautioning against the romanticization of cross-cultural analogies and reminding us that acts of reading across borders can never be neutral but must attend to the specificities of the target culture and audience. On the other hand, such objections risk obscuring what Nafisi's pedagogical practice of reading actually entails³². Her students' engagement with *Pride and Prejudice* is consistently dialectical: they question, parody, and localize the text. When they reenact the eighteenth-century dance, for instance, their aim is not to reproduce Georgian decorum but to re-function its meanings within a context affected by an altogether different regime of surveillance. Austen's irony becomes for them a technique for double speech, her heroines' agency offers a model for survival, and civility itself becomes a language of dissent. Nafisi is not interested in exporting the English canon

³¹ *Ibid.*, pp. 289, 291.

³² On the educational value of reading as a form of global empathy see G. Angeletti, *The Third Space of Reading: Empathizing through Transcultural Conversations in Azar Nafisi's Reading Lolita in Tehran*, in *Libri e lettori (tra autori e personaggi). Studi in onore di Mariolina Bertini*, a cura di Maria Candida Ghidini, Laura Dolfi, Alba Pessini e Elena Pessini, Nuova Editrice Berti, Parma 2017, pp. 69-80.

into Iran but in drawing from the Regency novelist a method grounded in the belief that moral independence is exercised through judgment rather than dogma.

In fact, discussions in Nafisi's classroom move fluidly between Austen and Persian poets, between the social decorum of Meryton assemblies and the etiquette of Tehran drawing rooms. While Austen provides the framework within which these analogies can be articulated, the moral content is generated locally, through her students' stories of negotiation, repression, and loss. It is precisely this dialogic nature of Nafisi's pedagogy that complicates any reductive accusation of neo-Orientalism. Moreover, by introducing Austen to her students, Nafisi promotes a process of mutual translation rather than one-way importation: Austen's fiction gains new urgency when tested against Iran's juridical patriarchy, while Nafisi's Iran gains new nuance when refracted through the lens of Austen's irony. This reciprocity redefines the very notion of "world literature"³³.

Rather than a canon travelling intact from centre to periphery, the memoir presents a network of situated re-enactments: Austen's sentences are performed by Iranian bodies, and her ethics are reframed by Islamic modernity. Such re-enactments challenge both nationalist purism and facile cosmopolitan universalism by insisting that literature's enduring value lies in its generative capacity for recontextualization.

³³ On *Reading Lolita in Tehran* as example of world literature see M. Ascarì's chapter on the novel in his book *Literature of the Global Age: A Critical Study of Transcultural Narratives*, McFarland, Jefferson and London 2011, pp. 139-153.

Similarly, the agency that emerges in Nafisi's seminar is neither liberal-individualist nor merely symbolic, but situated, relational, and forged collectively through the shared act of interpretation.

Ultimately, *Reading Lolita in Tehran* stages not an encounter between East and West but an encounter between literature and power. Jane Austen becomes the figure through which that encounter takes shape. The paradox of reading *Pride and Prejudice* under the Islamic Republic's regime of surveillance and coercion is that a novelist of manners and drawing rooms, long misinterpreted as narrowly provincial, reveals herself to be a profoundly radical and modern thinker. Nafisi's classroom does not modernize Austen; it rediscovers the latent modernity of her art – the conviction that judgment, assent, and civility are not mere ornaments of freedom but its very essence. Austen's novels teach readers how to navigate uncertainty, refine first impressions, and calibrate emotion with reason.

In the context of post-revolutionary Tehran, these cognitive and interpretive gestures become political. Hesitating before a generalization, demanding evidence before belief, and reformulating a judgment are acts of epistemological dissent when dogma governs both discursive practice and interior thought. By entering Austen's world, Nafisi's students internalize a grammar of deliberation and provisional judgment that no censorship can suppress. Elizabeth Bennet's wit is a mode of endurance deploying civility to secure autonomy and self-command. Nafisi translates these textual modes into a lived contemporary idiom: her students' decorous defiance; their subversive laughter behind closed curtains; and their deliberate refusal of despair.

Nafisi's classroom reproduces, in miniature, the structure of Austenian conversation: a circle of interlocutors who disagree without abandoning civility and who transform argument into a shared space rather than a contest for domination. The conversation that began in Georgian parlours extends to Iranian apartments because the conditions that gave rise to it – gendered asymmetry, social surveillance, and the moral imperative to speak both freely yet decorously – are not bound by geography. Like Nafisi's apartment, Austen's drawing rooms prove that privacy can be a form of resistance when it preserves the capacity to envision alternatives.

Every translation of Austen's work into another idiom, culture, or embodied experience is an experiment in freedom. Reading Austen anywhere is participating in that experiment: testing the limits of judgment under new pressures and realising that clarity of thought and accuracy of perception can themselves constitute revolutionary acts. Nafisi's students, familiarizing with Austen clandestinely, learned that speaking one's mind, revising first impressions, or dancing unseen yet unashamed are not minor freedoms but the foundations of all others. The Austen who emerges from Tehran is therefore not an emblem of Englishness but a fully-fledged citizen of Nafisi's "Republic of Imagination".

Gioia Angeletti

IV. Jane Austen in Pakistan: Soniah Kamal's *Unmarriageable*

by *Elena Spandri*

It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife¹.

This is Pakistan. The Home of the marriage-industrial complex. Always a wedding taking place everywhere. Weddings are our nation's bread and butter and foundation and flags².

1. A dream come true

At the Gwinnett County Public Library launch of *Unmarriageable* on 17 May 2022, Pakistani author Soniah Kamal retraced the steps of her lifelong infatuation with Jane Austen's works, and with *Pride and Prejudice* in particular. She was fourteen years old when her aunt Helen gave her a gorgeously illustrated copy of the novel, which scared her on account of its size.

¹ J. Austen, *Pride and Prejudice*, edited with an Introduction and Notes by V. Jones, Penguin, London 2014, p. 5.

² S. Kamal, *Unmarriageable*, Ballantine Books, New York 2019, p. 236.

She immediately «engaged» with the colourful pictures but was not until sixteen that she had the courage to open the first page and start reading it. The discovery was astonishing: without knowing, Jane Austen had written «the most quintessentially Pakistani novel that I had ever read in my life, about a mother who was desperate for her five unmarried daughters to marry»³. What impressed Kamal about *Pride and Prejudice* back then was the author's appearing more interested in social critique than in romance and her employing a romantic plot to humorously expose the deficiencies of the patriarchal system in Regency society and the paramount relevance of marriage in women's bounded destinies⁴:

Mrs Bennett was like too many mothers I'd grown up around, those obsessed with getting their daughters married off because that was what "good mothers" did. As for "good girls," they obeyed their mothers, regardless of what they themselves wanted. [...] In a country where marriages continue to be arranged on the basis of convenience, pedigrees, and bank balances, Elizabeth's spurning of the self-righteous Mr. Collins and the pompous Mr. Darcy were defiant acts we could look up to⁵.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=GWB7idKRwcI>. Last accessed 6 November 2025.

⁴ Kamal's previous novel, *An Isolated Incident* (2014), is of a completely different tenor, as the plot engages with the tragic conflicts of Kashmir, from which her family originated. The novel was written to honour a promise the writer made to her grand-father and took ten years to write.

⁵ S. Kamal, "*Pride and Prejudice* and Me", in "A Reader's Guide", *Unmarriageable*, cit., p. 350.

As Austen's plot powerfully resonated with the pressure on marriage persisting in modern-day Pakistan, despite Pakistani women's having reached professional emancipation, Kamal promised herself that one day she would set *Pride and Prejudice* in her home country. After four decades, a few relocations (from Karachi to Britain, Saudi Arabia, and the US), and a MA degree in Creative Writing at Georgetown University, Soniah Kamal's teenage dream of transporting Jane Austen in Pakistan was finally accomplished. The story she had written in two months, to be turned in as her academic dissertation, came out in 2019 and was an instant success⁶.

Most certainly, *Unmarriageable* owes part of its popularity to the paratextual materials included in the book, which provide an excellent reader's guide. They comprise a section titled "Questions and Topics for discussion", which pinpoints the major themes of the novel and can be used as a teaching activity; a short autobiographical essay expanding on the similarities between Regency England and contemporary Pakistan ("*Pride and Prejudice* and me"); an erudite unit on the politics of names, followed by another witty short piece, where Kamal creates a shrewd postcolonial background for the invented town that supplies the novel setting, going through the 1857 Indian Rebellion, the 1947 Partition, and the post-independence change in nomenclature that renamed the ancient city of Gorana after a renowned Muslim Bollywood star ("How Dilipabad got its name").

⁶ The reviews of *Unmarriageable* unanimously praise its irreverent and witty quality, as well as its imaginative combination of romance, entertainment, and social critique.

Drawing on the novel's paratextual materials, as well as on the recent transnational turn in Jane Austen's studies, the article reads Kamal's rewriting of *Pride and Prejudice* in *Un-marriageable* as an insightful exploration into the viability of the novel of manners in contemporary Pakistani literary scene, which pays tribute to Austen's sophisticated style and tackles issues of gender, class and money in a postcolonial patriarchal society undergoing processes of modernisation and globalisation⁷. Can Jane Austen's "universal" themes be translated into any cultural environment, as Sabina Akram argues in her reading of two contemporary adaptations of *Pride and Prejudice*, and as Kamal herself maintains in the autobiographical essay?⁸

⁷ For a critical survey of Austen's postcolonial readings, see Y. Park and R. Sunder Rajan (edited by), *The Postcolonial Jane Austen*, Routledge, London and New York 2000 and K. Sinanan, A. Bautz, D. Cook (edited by), *Austen After 200. New Reading Spaces*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2023. For Jane Austen's afterlife, see G. Dow and C. Hanson (edited by), *Uses of Austen. Jane Austen's Afterlives*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2012, K. Sutherland, *Jane Austen's Textual Lives: From Aeschylus to Bollywood*, Oxford University Press, Oxford 2007, and K. Halsey, *Jane Austen and Her Readers 1746-1945*, Anthem Press, London 2013.

⁸ Austen's novels «focus on issues that continue to dominate many people's life today. Her universal themes, such as class, courtship and family, contain timeless insights about human nature and can be translated into any cultural environment, ranging from twenty-first century British culture to contemporary South Asian culture». S. Akram, *Austen, Adaptation and the Subcontinent: Postcolonial Cri-*

What cultural gestures are implicated in replotting a Regency story about women's status in the marriage market, and the fate of the nineteenth-century landed gentry, in modern-day Pakistan still coming to terms with its colonial legacy and the repercussions of Partition? What model of cultural mobility is involved in such a "close" re-reading of one of the most quintessentially British literary classics?

2. *From language confusion to literary fusion*

In order to illustrate the rationale of the novel, both in her public interventions and in the paratextual materials Kamal resorts to a straightforward postcolonial explanation. Despite its political independence, obtained at the price of an abiding collective trauma⁹, Pakistan is a country where the legacy of the British empire is still palpable in the use of English, which is

tique in Bride and Prejudice and Austenistan, in *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, XLV, 22, 2022, pp. 93-102.

⁹ See Y. Khan, *The Great Partition. The Making of India and Pakistan*, Yale University Press, New Haven and London 2007, p. 210: «Partition [...] was one of the twentieth century darkest moments. [...] The Partition of the 1947 is also a loud reminder, should we care to listen, of the dangers of colonial interventions and the profound difficulties that dog regime change. It stands testament to the follies of empire, which ruptures community evolution, distorts historical trajectories and forces violent state formation from societies that would otherwise have taken different – and unknowable – paths». See also S. Wolpert, *Shameful Flight. The Last Years of the British Empire in India*, Oxford University Press, Oxford 2006.

not only one of the two official state languages out of seventy-four living languages (the other one being Urdu), but also and foremost «the *lingua franca* of privilege and opportunity»¹⁰. At the end of “*Pride and Prejudice and Me*”, Kamal mentions the infamous “Minute on Indian Education”, in which the historian and Whig politician Thomas Babington Macaulay set the Subcontinent’s linguistic policy for creating «a person brown in colour but white in sensibilities» in 1835¹¹. She then adds that while the language politics inherited from the British empire generated deep class divides and confused human beings, she turned to writing to counter “confusion” with “fusion”:

It was then that I realized what the origins were of the emphasis in the Pakistani educational system on learning English and English literature at the cost of exploring our indigenous languages and literatures. History has made it such that my mother tongue, for all its intents and purposes, is the English language. I wanted to write a novel that paid homage to Jane Austen and *Pride and Prejudice*, as well as combined my braided identification with English-language and Pakistani culture, so that the “literature of others” became the literature of everyone. Therefore *Unmarriageable*¹².

Along with other Pakistani writers of her generation, such as Kamila Shamsie and Moshin Hamid, Kamal develops the idea of an Anglophone global literature that bears the mark

¹⁰ S. Kamal, “*Pride and Prejudice and Me*”, cit. pp. 349-350.

¹¹ *Ibid.*, p. 352. On the colonial policy of education in the Subcontinent see R. Allen and A. Trivedi, *Literature and Nation. Britain and India 1800-1990*, Routledge, New York 2000.

¹² *Ibidem*.

of postcoloniality, by writing what she terms a «parallel retelling» of *Pride and Prejudice*: a masterpiece in narrative style and psychological realism she grants not merely the standing of a national but that of a universal classic. Interestingly, the shift from Regency Britain to Pakistan at the turn of the twenty-first century is realised by deploying two apparently contradictory rhetorical strategies. On the one hand, in fact, *Unmarriageable* translates every single culture-specific element of *Pride and Prejudice* into a Pakistani context, so that all the scones become samosas and all the bonnets turn into dupattas. On the other hand, the accurate retelling of Elizabeth Bennett's story, which is not limited to customs and lifestyle but encompasses individual emotions and collective structures of feelings, seems to gesture towards eliminating the specificity of place and side-stepping what is generally conceived to be the quintessence of postcolonial agendas, that is the reclaiming of a symbiotic relationship between cultural identity and place.

As I read and reread *Pride and Prejudice*, Elizabeth Bennett and every other character ceased to be English – to me, they were Pakistani. That I was imagining characters and scenarios in a Pakistani setting was nothing extraordinary. Ever since I could remember, I'd been engaging in literary transference/transplantation/translation from one culture to another. Growing up on English literature, I taught myself to see my daily reality reflected in my reading material, while plumbing its universal truths in search of particulars. [...] In reading English literature through a Pakistani lens, it seemed to me that all cultures were concerned with

the same eternal questions and that people were more similar to one another than they were different¹³.

Kamal's project targets universality and yet does not give up locality in a distinctly decolonial manner. Instead of identifying with the circumstances of Austen's characters, forcing an assimilation to the hegemonic culture bound to reproduce the colonial dynamics of power, her girlish imagination transforms the British characters into Pakistani characters capable of absorbing the literary value of the source text on equal terms, without succumbing to its cultural authority. Accordingly, if reading English literature with a Pakistani lens brings Kamal close to what appears as a Goethian notion of *Weltliteratur*, the historical context of the novel allows for interrogating the qualified universality she advocates through her project. Indeed, the profound similarity she claims between Austen's universe and contemporary Pakistani customs might well be regarded as a self-orientalising assertion about the backwardness of Asian societies. Conversely, it is my contention that it rather reads as an implicit acknowledgement that the emancipatory, progressive politics which characterized nationalist projects in the Subcontinent, after India and Pakistan gained independence from Britain and from each other, have been replaced by a new patrimonial wave that, similarly to early nineteenth-century Britain, has marginalised and oppressed women, limited their social mobility, and undermined their ef-

¹³ *Ibid.*, p. 351.

forts to contrast the patriarchal system¹⁴. In fact, only a lucid political agenda underlying the novel's sparkling atmosphere can account for Kamal's insistence on not reading *Unmarriageable* as a Pakistani sequel to *Pride and Prejudice* but as its Asian equivalent. An alter ego that, while paying tribute to a great Western classic, is also perfectly equipped to stand alone.

3. *A play of mirrors*

All this considered, one must admit that the paramount pleasure afforded by *Unmarriageable* is the play of mirrors it sustains throughout the narrative. The novel offers an experience in literary ventriloquism which feels at once deeply enjoyable and deeply bizarre. Despite the apparent blasphemy of the remark, in fact, there are points at which one must stop and call to mind whether she is reading Austen or Kamal. The most explicit mirror play relates to the politics of names, which is one of the ways whereby the novel pursues its decolonial agenda. Since Kamal wants to expose the linguistic legacy of colonialism, she chooses names that match those in the original and evoke the characters' role in the story. Accordingly, Jane becomes Jena, Bingley becomes Bungles, Darcy becomes Darsee, and Collins becomes Kaleen, which means "carpet", because the family once owned carpet factories. Charlotte Lucas becomes Sherry Looclus, which sounds like "low-class". «Bi-

¹⁴ On contemporary global neo-patrimonialism see S.E. Hanson and J.F. Kopstein, *Understanding the New Patrimonial Wave*, in *Reflections*, XX, 1, March 2022, pp. 237-249.

nat is an echo of Bennett, but furthermore, if pronounced in a certain way – Binaat rather than Binut – it means “girls” in Arabic, and what else is this a tale of if not girls?»¹⁵ Elizabeth is turned into Alysba/Alys, the British wife of Pakistani poet Faiz Ahmed Faiz who, through marriage, acquired the same hyphenated identity Kamal and her heroine reclaim for themselves. Furthermore, to mirror the habit of anglicising Asian names, the novel pairs “occidental” names with “oriental” suffixes: Jenkins becomes Jenkinudin and George Wickham become Georgeullah Wickaam.

De Bagh means “of the garden”, and the de Baghs hail from royal gardeners, or so they say. Darsee’s names come from *darzee*, meaning “tailor”, telling us that at some point there was an attempt to erase the family’s menial roots. Every country has its Ellis Island-style name changes, and Pakistan’s came largely from 1947 Partition¹⁶.

The elusive relationship with history is another point where *Pride and Prejudice* and *Unmarriageable* beautifully tally. So, it is not surprising that the story in *Unmarriageable* takes place between December 2000 and August 2001, just in time to circumvent the dramatic events which symbolically put an end to the cosmopolitan illusions cherished by many people at the turn of second millennium and inaugurated, instead, a word order based on new, savage nationalist ideologies, whose consequences were deeply felt in the Indian Subcontinent and

¹⁵ S. Kamal, “A Note on the Names in *Unmarriageable*”, in “A Reader’s Guide”, cit., p. 353.

¹⁶ *Ibid.*, p. 355.

in its bordering countries¹⁷. However, although no mention of 9/11 is provided in *Unmarriageable* – whose happy ending features the newly-wed couple romantically reading together the first lines of the incipit of *Pride and Prejudice* at Chawton House –, a few quick references to the Partition offer glimpses of the troubled history of Pakistan, which surround the romance with an unequivocal political aura. Significantly, Aly's momentous realisation that her sister Lady's honour was saved by Darsee, and not by her uncle Nisar, is accompanied by a reflection on the interconnectedness of history and geography, embattled places and national identities, that somewhat invalidates the prospective couple's cherished fantasies of a modern, progressive cosmopolitanism¹⁸:

¹⁷ Pakistani novelists Nadeem Aslam and Moshin Hamid tackled the aftermath of the New York terrorist attack and the bloody consequences of the US war on terror in their respective novels, *The Blind Man's Garden* (2013) and *The Reluctant Fundamentalist* (2013). On Pakistani literary response to the 2001 New York attack see U. An-yaria, *Global Pakistan in the wake of 9/11*, in *The Routledge Companion to Pakistani Anglophone Writing*, ed. by Aroosa Kanwal and Saima Aslam, Routledge, New York 2022.

¹⁸ Darsee makes it clear that one of the things binding him to Alys is their common international experience: «I believe people like her and me have an advantage having grown up for a time period without any set roots, and so we are quite comfortable letting go of places. We're the sort of people who believe home is where you make it, and borders are ridiculous, and airports are the most harmonious places on earth'», S. Kamal, *Unmarriageable*, cit., p. 275.

Alys hung up the phone. She headed towards the graveyard for some privacy. She paced the lanes between the graves. She walked by the grave of a Pakistani soldier who at the time of his death in World War II had been an Indian soldier; geography had converted his citizenship from one country during life to another country after death. Darsee, with his romantic notion of being rootless, would have appreciated his observation.¹⁹

The peripheral position of the reference with respect to the main plot echoes the casual mention of Antigua plantation in *Mansfield Park* and mobilises a whole critical tradition which, from Edward Said onwards, has insisted on the power of the novel genre to embed – and hence simultaneously unveil – repressed histories²⁰. As for present-day Pakistan, the novel catalogues the country's multiple problems only once, through Alys's disenchanted perspective – which is nonetheless more than what Austen makes with her own topicality:

She grabbed the newspaper no one had opened yet and flipped through the usual news of honor killings, dowry burnings, rapes, blasphemy accusations, sectarian violence, corruptions scandals, tax evasions, and the never-ending promises by vote-grabbing politicians to fix the country²¹.

¹⁹ *Ibid.*, p. 304.

²⁰ Edward Said's reading of the role of Antigua in the economy of *Mansfield Park* is considered as one of the foundational texts of postcolonial critique. See *Culture and Imperialism*, Vintage, New York 1993.

²¹ S. Kamal, *Unmarriageable*, cit., pp. 229-230.

The theme of social mobility, pivotal in *Pride and Prejudice*, is addressed in *Unmarriageable* by showing the Binat family's dysfunctionality as the result of two interrelated socio-economic circumstances: an overturn of fortune caused by Mr Binat's brother's fraud, which robbed him of a conspicuous portion of his property, and the consequent social ban forced on the family. Born in the city of Lahore and subsequently migrated to affluent and cosmopolitan Jedda in Saudi Arabia, after the economic collapse the Binats had to relocate to the small provincial town of Dililapad, where «there wasn't even a proper book or library» and «life seemed to revolve around marrying well and eating well»²². Accordingly, Jena and Alys, the eldest daughters, started to work as English teachers at the local British school, which provides the opening setting for the novel. The first paragraph appears dazzlingly Austenian in both content and form, as it offers the characters' social and economic determinations in an informative, poised, and lively prose:

When Alysha Binat began working at age twenty as the English literature teacher at the British School of Dililapad, she had thought it would be a temporary solution to the sudden turn of fortune that had seen Mr. Barkat “bark” Binat and Mrs. Khushboo “Pinkie” Binat and their five daughters – Jenazba, Alysba, Marizba, Quittyara and Lady – move from big-city Lahore to backwater Dilipabad. But here she was, ten years later, thirty years old, and still in the job she's grown to love despite its challenges. Her new batch on ninth-graders was starting *Pride and Prejudice*, and their first homework had been to rewrite the opening sentence of Jane Aus-

²² *Ibid.*, p. 42.

ten's novel, always a fun activity and a good way for her to get to know her students better²³.

Along with the realist vein, a metanarrative level is introduced from the start, which unlocks a feminist discourse by means of ironical observations and situations, and creates systematic parallels between Austen's and Kamal's stories: «It is a truth universally acknowledged that a girl can go from pauper to princess in the mere seconds it takes to accept a proposal»²⁴. Although the epithet in the title is referred to either protagonist throughout the story, it is primarily applied to Valentine Darsee:

«That man is definitely interested in you», Sherry said.

«Oh please». [...]

«If you play your cards right, and he marries you, that would be the greatest coup».

«I wouldn't marry him. He's unmarriedable»²⁵.

Unmarriageable invests a lot in a close imitation of Austen's text, which approximates a chapter-by-chapter rewriting of the plot "transplanted" within an Asian context, which is offered as exotic in customs as much as amazingly familiar in spirit. Kamal's prose provides sparkling dialogues, long segments of free indirect thought, caustic satire, and, in keeping with the realist conventions of Austen's novels of manners, it foregrounds the colonial past of the Binat family, whose ances-

²³ *Ibid.*, p. 3.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 150.

tors were turned into landed gentry by the British administration in the post-mutiny era, and thus given the economic and ethical responsibility of that quintessentially Western class²⁶. Like in Austen, Kamal's social critique is levelled at the patriarchal system and at women's passive complacency with it, at hypocrisy, religious bigotry²⁷, and the materialism of contemporary Pakistani society. And it is mainly voiced by a rather obtrusive narrator who also plays the role of a cultural mediator between the novel's Western and its Eastern readerships. In the following comment on the wealthy couple who have just got married after having fallen in love in Amsterdam, outside family control, the narrator explains how important it is for the bride (Fiede) to exhibit that, while in Europe, she «missed her tribe terribly»:

Though a love marriage, officially, the Feckers were telling everyone it was purely arranged marriage so that no one could accuse Fiede of being “loose” or “fast”²⁸.

²⁶ See C. Bayly, *Imperial Meridian. The British Empire and the World 1790-1830*, Longman, London 1989 and T.R. Metcalf, *Ideologies of the Raj*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

²⁷ Religious bigotry is epitomised by the character of Mari, who turns to orthodox Islam to compensate for a failure in the medical career. Her moralism and affected piety are systematically satirised by her sisters: «“I swear Mari”, Lady said, “no one is going to marry you except a gross mullah with a beard coming down to his toes, and once he finds out what a party pooper you are, you’ll be the least favourite of his four wives”», S. Kamal, *Unmarriageable*, cit., p. 37.

²⁸ *Ibid.*, p. 60.

The novel thrives in similar situations, which allow readers unfamiliar with Pakistani traditions the double pleasure of getting to know a new culture, without losing touch with the more familiar Austenland.

The most recurrent target of Kamal's witty resistance to patriarchal ideology is the ethics of marriage, criticised on pure Austenian terms and through transparent Austenian formal strategies. The Pakistani obsession with marriage satirised in the novel lies in its being the only respectable way for a woman to have sex, so that, at the age of thirty, Alys and Jena already appear as «certified Miss Havishams»²⁹. As one would expect, the character on which the responsibility of voicing traditional views on marriage falls is Mrs. Binat, who never tires of advancing the cause of matrimony and never stops scheming to obtain a good proposal for her daughters. Her prescriptions for grabbing a husband by «keep[ing] your distance without keeping your distance», letting him «caress you without coming anywhere near you», and cooing «sweet somethings into his ears without opening your mouth»³⁰, make for one of the funniest pages in the novel. Nonetheless, unlike Mrs. Bennett, whose vanity is uncompromisingly indicted by Austen's narrator, Mrs. Binat is portrayed as a more nuanced personality and

²⁹ S. Kamal, *Unmarriageable*, cit., p. 7. The choice of a typically female profession for the Binat sisters is not accidental, as Kamal openly denounces the predicament of female schoolteachers who live miserable lives because they cannot afford help and are forced to overwork to perform a crucial educational role that is socially undervalued.

³⁰ *Ibid.*, p. 40.

is often granted the honour of free indirect thought, which highlights the predictability of her conventional mind, while also suggesting a measure of sympathy with her “drama”:

Still, Mrs. Binat knew beauty had the potential to defeat the slurs of a jealous relative. Jena had only to sink her hooks into a prospective Rich Man, who would subsequently be so besotted by her look that he would ignore rumours about her family. Alas, Mrs. Binat thought as she smoothed a wrinkle from Jena’s *pallu*, none of her daughters were proficient in the art of hook, reel, grab. In fact, except for Lady, her daughters were discomfited by the very notion of catching a husband, despite the number of times she’d told them that one had to seek out a good proposal as one would a promotion or a comfortable shoe³¹.

What is most dreaded by the Binat women is downward mobility, an experience which only Jena and Alys have been able to come to terms with, thanks to their teaching profession, and which Mrs. Binat has self-piteously rephrased as «a tale of rags to riches, riches to rags»³². However, for all the discomfort associated with a downscaled lifestyle, neither Jena nor Alys is available for an arranged marriage, and both greatly admire Sherry Lacroos who stands what appears to be an irrevocable spinsterly destiny with great dignity. Soniah Kamal has often declared Charlotte Lucas to be her favourite character in *Pride and Prejudice*, and consequently her alter ego in *Unmarriageable* figures as a perceptive and self-ironical woman who significantly contributes to Alys’s personal growth and

³¹ *Ibid.*, p. 54.

³² *Ibid.*, p. 38.

proves brilliant at negotiating her agency within a marriage of convenience. Wanting a proper dowry and unable to procreate, Sherry wisely chooses to make the best out of her limited social chances by marrying a man she does not love so as to enjoy a comfortable life, help her family, and achieve a measure of freedom. Her engagement to Farhat Kaleen (not a reverend but a psychiatrist that everybody takes for a psychiatrist), on the very day Alys has refused his proposal, sounds as an intolerable insult to Mrs. Binat who tries in vain to end the two girls' friendship.

One discourse *Unmarriageable* insists on throughout the narrative revolves around the body, specifically the female body. Austen's interest in physical attitudes, facial expressions, and deportments is replaced by a focus on women's repressed sexual needs and the imperative to look fashionable, fit, and young in order to secure a good husband. Kamal offers hilarious dialogues on virginity, menstruation, female masturbation as a substitute for marital sex, the tastelessness of heavy make-up, and the "drama" of being overweight.

«It is a truth universally acknowledged that a good girl ought to keep her mouth shut about whether she's keeping her legs shut».

«I bet Friede's been humping and pumping night and day», Sherry said. «But at the wedding, like all good pigeons [virgins], she'll pretend her feathers have never fluttered»³³.

«Better to die a pigeon than copulate with a potbelly»³⁴.

³³ *Ibid.*, p. 51.

³⁴ *Ibid.*, p. 49.

«My womb has produced those rare creatures: girls who are dainty but also tough. And their wombs will produce just as well. Not to worry! Even Qitty's womb is in tip-top shape; all she needs is a bit of dieting»³⁵.

«And these pigeon problems», Jena said in despair, «are only meant to preoccupy us while the men are free to focus their energies on the important things in life»³⁶.

«I pray your dreams come true», Jena said to Lady, «but that doesn't mean you can be mean to Qitty or to anyone. We are all God's creatures and we are beautiful».

«Those who can afford plastic surgery are more beautiful», Lady said. «Qitty, you fatso, stop sniveling. You know I call you fat for your own good»³⁷.

Like its English counterpart, *Unmarriageable* exploits all the tropes of the marriage novel: chastity, eroticism, family honour, purity of lineage, and shame. Kamal showcases the tradition of romance which flourished in the Zia era (1978-1988), when the resurgence of nationalist ideology and a muscular affirmation of Islamic identity were expressed not by putting a ban on the allegedly corrupt West but by enforcing "purity" on Pakistani women, whose body was turned into the index of the nation's integrity³⁸. This seems to be the first point

³⁵ *Ibid.*, p. 110.

³⁶ *Ibid.*, p. 253.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁸ «General Zia had engaged familiar ideological tropes in a politics that associated all that was pure, and also by association impure in

of contact with the Regency era, when middle-class women were required to take part in the nation-formation process through proper sexual behaviour³⁹. The second point of contact is a patent connection between realism and patrimonialism (or neo-patrimonialism), which operates in both Austen's and Kamal's works⁴⁰ and sustains their respective pictures of women's education and expectations. As perceptively argued by John Plotz, in fact, the resurgence of realist modes in contemporary novels relates to the emergence of new patrimonial societies resulting from the collapse of modernity conceived as a dynamic system of egalitarian values advocated on a global

the parlous Pakistani state, with the symbolic and real female body», Abu-Bakar Ali, *Agency, Gender, Nationalism, and the Romantic Imaginary in Pakistan*, in *The Routledge Companion to Pakistani Anglophone Literature*, cit., p. 227. For a diasporic perspective on marriage culture, see in the same volume R. K. Gairola and E. Fatma, *Conjugal Homes: marriage culture in contemporary novels of the Pakistani diaspora*.

³⁹ See L. Collins, *Britons. Forging the Nation 1707-1837*, Yale University Press, New Haven and London 1992.

⁴⁰ On the structural connection of Austen's novels and patrimonialism see Thomas Piketty's *Capital in the Twenty-First Century*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2014. Expanding from Jane Austen's social realism, John Plotz argues that the rise of speculative fiction in contemporary literature has turned to anti-realistic modes because the neo-patrimonial wave that has invested societies in the last decades has prompted audiences to «take comfort in elves and aliens so eagerly because a shared human world has come to seem increasingly unlikely, even fantastical», *Is Realism Failing? The Rise of Secondary Worlds*, in *Novel: A Forum on Fiction*, L, 30, 2017, pp. 426-435, 426.

scale, and its replacement with an idea of stability warranted by property assets and by the well-known association of patrimony and matrimony⁴¹. This is why Elizabeth Bennett's hard-earned combination of real love and real estate resonates so much with Sonia Kamal's literary universe. Embracing Plotz's sound argument, it is possible to conjecture that Kamal's use of Austen involves a relevant intellectual and political reinvestment in the progressive and egalitarian potential embedded in social realism.

4. "*Thick*" mimesis and cultural mobility: from Elizabeth to Alysba

The historical similarities exhibited through the amusing play of mirrors provided by *Unmarriageable* do not so much advance an argument in favour of a revisionary postcolonial aesthetics, as point to a different and farther-reaching artistic gesture⁴². To be true, in *Unmarriageable* cultural mimesis might even appear reversed, in that Jane Austen gets inscribed within a Pakistani chronology where the moral and ideological posi-

⁴¹ For a political reading of Austen's novels, see C. L. Johnson's classic study, *Jane Austen: Women, Politics, and the Novel*, The University of Chicago Press, London and Chicago 1988.

⁴² For a critical survey of the different connections between postcolonial literature and the Western canon see John Marx, *Postcolonial Literature and the Western literary canon*, in Neil Lazarus (edited by), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 83-96.

tioning of women determines the viability of a nationalist project which shows weird similarities with the Regency era:

This is Pakistan. The Home of the marriage-industrial complex. Always a wedding taking place everywhere. Weddings are our nation's bread and butter and foundation and flags⁴³.

Given this premise, a question arises as to whether Kamal's experiment with an Austenian comedy of manners set in modern-day Pakistan suggests that the postcolonial novel has come full circle. And this being the case, what alternative model of cultural mobility would *Unmarriageable* advocate?⁴⁴ "*Pride and Prejudice* and me", the short autobiographical essay included in the «Reader's Guide», implicitly discusses the type of cultural mimesis at work in the novel, which matches neither a subaltern reproduction of cultural authority epitomized by V.S. Naipaul's notion of mimicry, nor the disruptive imitation of colonial authority that turns it against itself, articulated by Homi Bhabha. In fact, both notions of mimicry are central to postcolonial agendas, but whereas the former highlights the inferiority complex underlying the reproduction of Western authority in a postcolonial context, the second threatens the binary coloniser/colonised and aims to dislocate colonial au-

⁴³ S. Kamal, *Unmarriageable*, cit., p. 236. The quotation appears as one of the two essay's epigraphs.

⁴⁴ For a sweeping reflection on the forms and implications of cultural mobility see S. Greenblatt, I. Županov, R. Meyer-Kalkus, H. Paul, P. Nyíri, F. Panewick, *Cultural Mobility. A Manifesto*, Cambridge University Press, Cambridge and New York 2010.

thority from its dominant position⁴⁵. Both notions of mimicry imply extensive imitation, but while the structure of feelings attendant to one is associated with mourning and melancholia, the psychic attitude attached to the other has rather to do with resistance and subversive passive aggressiveness.

Although it is undeniable that *Unmarriageable* makes a pervasive use of cultural mimesis, its extreme mimetic drive does not turn into any of the two traditional modes of post-colonial mimicry just mentioned. The novel reads neither as a subaltern imitation of *Pride and Prejudice* confirming the latter's cultural authority as a universal classic, nor, conversely, as a threatening double which appropriates the models' authority in order to dislocate it from its stable position within established literary hierarchies. What *Unmarriageable* offers, instead, is a form of "thick" mimesis which is bent on replacing epistemological binaries with more relational postures between the two texts. The adjective is drawn on Clifford Geertz's anthropological method of "thick description", which aims at providing a deeply contextualised and nuanced understanding of cultures, including their self-interpretive forms⁴⁶. On the one hand, in fact, thick mimesis celebrates the relevance of *Pride and Prejudice* within a shared cultural genealogy outside

⁴⁵ For the first type of mimicry see V.S. Naipaul's seminal novel *The Mimic Men* (1967) and *Reading and Writing. A Personal Account* (1982). For the second type of mimicry see H. K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, London and New York 1994.

⁴⁶ See *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, in Id., *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, Basic Books, New York 1973.

any inferiority complex. On the other hand, it “provincializes” that self-same authority by reclaiming the right to an autonomous space with respect to it⁴⁷. Perhaps, the theoretical paradigm which best applies to Kamal’s novel is once again offered by Edward Said, when, writing about the opposition between a «monolithic» and «homogeneous» idea of cultural identity and a heterogenous and «nomadic» one, he employs the musical metaphor of “contrapuntality”, which implies two independent melodic lines played at the same time, where no single part dominates⁴⁸. Observed from Said’s perspective, *Unmarriageable* becomes a «contrapuntal» retelling of *Pride and Prejudice* that exposes the latter’s ideological contradictions and repressed issues, while acknowledging a shared cultural genealogy with it.

A few stylistic choices showcase the shift from “opposition” to “contrapuntality” that brings *Unmarriageable* from reactive postcolonial aesthetics to a rooted literary cosmopolitanism indifferent to questions of primacy, purity, and originality⁴⁹. The first choice regards an extensive use of Urdu, which reproduces Pakistani linguistic hierarchies and fixes characters within them. While Jena and Alys tend to use standard English, their less cultivated mother realistically resorts to native

⁴⁷ See D. Chakrabarty’s classic study of postcolonial historiography, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton University Press, Princeton 2000.

⁴⁸ E. Said, *Culture and Imperialism*, cit., p. XXV.

⁴⁹ For the notion of «rooted cosmopolitanism» see K.A. Appiah, *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, W.W. Norton & Company, New York and London 2006.

Urdu any time she wishes to convey strong emotions and dissent. The second stylistic choice concerns a systematic engagement with the free indirect thought, which unproblematically mirrors Austen's major stylistic invention. Kamal adopts it chiefly on two occasions: when she wants to delve into the character's foibles and unspeakable sentiments, like when, reflecting upon the opportunity of marrying Alys, Farhat Kaleen gives vent to the sexist, classist, and racist prejudices which make up his mediocre personality:

Kaleen was admiring the fortune the Shehs must have spent to create this plucked paradise. That the Binats were invited to this VIP to-do had duly raised Barkat "Bark" Binat in his esteem. This was proof that Pinkie's family were not absolute nobodies, and Kaleen shed any doubts over his upcoming nuptials with Alysba Binat. He glanced at Alys. His bride-to-be looked like a rosebud tonight, one he could not wait to have and to hold. She was the little on the dusky side, but no matter; secretly he thought wheatish women equally as attractive as whitish ones. He wished he hadn't promised Pinkie Binat to keep his bethrotal to Alys a secret, for he wanted this illustrious gathering to know that she belonged to him⁵⁰.

Then, when she wants to disclose her character's epiphanies, for example the moment Alys realises the extent to which her alliance with her father has seriously damaged the structure of family relationships:

Her father winked at her and, for the first time, Alys recognised her own complicity in her family dynamics. She was her fa-

⁵⁰ S. Kamal, *Unmarriageable*, cit. 148.

ther's favourite daughter. His princess Alysba. And because she enjoyed her status as first daughter, Alys had chosen to overlook her father's ridiculing her mother. It was not that her father was wrong, but he should not have turned Pinkie Binat into a joke between them. Should not the husband-and-wife bond be more sacrosanct than that between a parent and child?⁵¹

The third choice responding to a decolonial logic of mutuality is the pervasive use of discourses and dialogues on literary themes advancing the cause of a global culture which has overwhelmed distinctions between East and West, avantgarde and pop art. In most of these textual occurrences, literature and art allow for a spiritual equality which is forbidden in actual life, thus retrieving another privileged trope of nineteenth-century women's novel (suffice to think of Charlotte Bronte's *Jane Eyre*). A passion for literature is what Alys and Darsee share from the beginning of the story and what provides bridges between characters belonging to asymmetrical social *milieus*, like Alys and Beena dey Bagh's daughter, Annie. Unhappy with the silence to which Lady Catherine de Bourgh's ill daughter is relegated in *Pride and Prejudice*, Kamal updates the character by endowing the girl with a distinctive self-ironical voice, which brings the theme of women's disabilities into the novel. Thanks to Alys's reading recommendation, in fact, Anne manages to identify with the disabled daughter described in one of Flannery O'Connor's short stories and to use literature to improve her self-knowledge:

⁵¹ *Ibid.*, p. 263.

«I loved Flannery O' Connor short story "Good Country People"», Annie was saying. «Alys, the one you recommended».

The wretched mother, the gossiping neighbor, the angry daughter, the dreadful Bible salesman, the wooden leg. Annie could easily see the story set in Pakistan, and that made Flannery O' Connor an honorary Pakistani.

Alys laughed. «O'Connor, Austen, Alcott, Wharton. Characters' emotions and situations are universally applicable across culture, whether you're wearing an empire dress, *shalwar kurta*, or kimono»⁵².

These forms of appropriation prove that what *Unmarriageable* celebrates is *Pride and Prejudice*'s power to provide a literary protocol for portraying the ethos of an anglophone country which has overwhelmed imperial binaries and can afford a sympathetic, creative, and not complicit, perspective on its colonial inheritance. Indeed, while the novel appears to universalise the Western canon through Alys' unconditional devotion to Jane Austen, the mirroring effect resulting from a faithful reproduction of the plotline and the characterisation of *Pride and Prejudice* in a Pakistani context activates the sense of parallel histories in which patrimonial, conservative ideologies once played and evidently still play a relevant role. These historical parallels originate from the two countries' mutual exchange and, in either case, entail a struggle for women's agency that reflects the different and conflicting values respectively attached to solid and mobile wealth. Accordingly, if the first objective of *Unmarriageable* has to do with proving the viability of a quintessentially nineteenth-century English genre, like the

⁵² *Ibid.*, p. 233.

novel of manners, in an Asian context, its broader scope reaches well beyond the revision of the Western literary canon, typifying postcolonial literatures, and invites an understanding of literary relationships in terms of a network of cultural exchange informed by a *longue durée* epistemology. The two novels resonate with one another not because they expose improbable universals concerning sex, gender, and marriage, as Sabrina Akram maintains⁵³, but because they are rooted in social contexts generated by the same deep-seated cultural matrix. A matrix which defies trans-epochal and transoceanic distance and reproduces itself through what Raymond Williams understood to be abiding dialectics between “the country” and “the city” with all their attendant values, first and foremost women’s ability to simultaneously act as free agents and as custodians of property, propriety, and tradition⁵⁴, as it is the case with Elizabeth Bennett and Alysba Binat.

Predictably, the super-happy «Epilogue» updates the «fairy-tale-like quality»⁵⁵ of *Pride and Prejudice* by magically

⁵³ See note n. 7.

⁵⁴ R. Williams, *The Country and The City*, Oxford University Press, Oxford 1973.

⁵⁵ «To some, *Pride and Prejudice* has a markedly fairy-tale-like quality which, while accounting for much of the novel’s enduring popular success, is politically suspect», B. Johnson, *Jane Austen. Women, Politics, and the Novel*, cit., p. 74. Johnson concedes that the happy ending of *Price and Prejudice* somewhat dismisses the social realism with which the novel begins, but argues that overall the novel does not neutralise social criticism and that its alleged conservatism «is an experiment with conservative myths, and not a statement of faith in them», p. 75.

endowing all the Binat women with well-established plans and previously unsuspected agency – except for Lady, whose breach in morality and decorum is punished with an unhappy marriage and constant financial crises. Mari's opinionated religious zeal, which had replaced a failure in a medical career, turns into serious interest in Harvard programmes in Comparative Religion and advanced Quran courses taken at Islamabad Red Mosque. Mrs. Binat's obsession with marriage is sublimated into an entrepreneurial project called «Pinkie Heirloom», which manufactures a popular bridal line with great expansive potential. Finally, and most significantly, Qitty's dismissed life-long preoccupation with overweight brings her to manage a weekly column on self-acceptance that transforms her into a famous fashion blogger, enabling the realisation of her teenage dream «to pen a graphic novel about a fat sister and how the fat sister surrounded by four not-fat sisters was the one who triumphed»⁵⁶.

Does this eulogising retelling of a British classic seemingly oblivious of imperial history point to the dismissal of all decolonial consciousness? Certainly not, since Soniah Kamal's "thick" rewriting of *Pride and Prejudice* still reads as a literary form allegorizing an unsettled national project through realism and satire⁵⁷. However, the intensity of the mimetic drive exhib-

⁵⁶ S. Kamal, *Unmarriageable*, cit., p. 331.

⁵⁷ The reference is to Fredric Jameson's controversial but still unchallenged assertion that, in its initial phase, postcolonial literatures amounted to an allegory of the decolonising nations. See, *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, in *Social Text*, XV, Autumn 1986, pp. 65-88.

ited by *Unmarriageable* marks a deep conversion in the politics of the contemporary anglophone novel, which unapologetically dislocates what is “original” and what is “derivative”, what is “highbrow” and what is “lowbrow”, from their fixed positions within the global literary system and utopianly projects their respective authors towards fresh and undeferential conversations.

Elena Spandri

V. “The thing is – Jane Austen isn’t just any author”: Contemporary British Women Playwrights Re-Envisioning Austen’s Novels for the Stage

by *Maria Elena Capitani*

The last four decades have seen a persistent return of British theatre to the nation’s literary and cultural heritage as a means of exploring present-day issues. On this basis, this article addresses a neglected area within the broader field of stage adaptation and appropriation in contemporary Britain, that of the remediation of literary works, figures, and themes from the Romantic age, more specifically from the Regency era (1811-1820), a short but intense period that generated a number of figures and narratives that still haunt the cultural imagination, both nationally and globally. Addressing this scholarly deficit, this article aims to map twenty-first-century British dramatisations of Jane Austen – one of the most iconic and highly revered female writers in literary history – as a resonant phenomenon.

In the Preface to her book *Jane’s Fame: How Jane Austen Conquered the World* (2009), Claire Harman identifies «two big surges of “Austen mania”»¹: one after the 1870 publication of her first biography *A Memoir of Jane Austen*, writ-

¹ C. Harman, *Jane’s Fame: How Jane Austen Conquered the World*, Canongate, Edinburgh 2009, p. 7.

ten by her nephew James Edward Austen-Leigh, which «led to the late-Victorian cult of “Divine Jane”»², and the other following the proliferation of film and TV re-creations of her novels in the mid-1990s (arguably, Andrew Davies’s acclaimed BBC miniseries *Pride and Prejudice* (1995), starring Colin Firth in his wet shirt as Mr Darcy, paved the way for a remarkable wave of screen adaptations). Thanks to this second rise, Harman adds, Austen has crossed different kinds of geographical, cultural, and generic borders, becoming «a pivotal figure not simply in literature of all sorts (including romance fiction, chick-lit and style magazines) but in the heritage industry and multimedia»³. In keeping with Harman, in their Introduction to the edited collection *Uses of Austen: Jane’s Afterlives* (2012), Gillian Dow and Clare Hanson state that

Austen now stands with Shakespeare as a signifier with a global currency that is invested with multiple and contradictory cultural values. The transformation of “Jane Austen” to international celebrity status can be ascribed to a number of interlocking factors, including the appearance in the 1990s of film and television adaptations of her novels with high production values; the rise of “girlie culture”, third-wave feminism and postfeminism; the emergence of book clubs, including celebrity book clubs; and widespread access to the internet⁴.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ G. Dow, C. Hanson, *Introduction*, in G. Dow, C. Hanson (edited by), *Uses of Austen: Jane’s Afterlives*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2012, pp. 1-18 (p. 10).

Despite the frequent association between Jane Austen (and subsequent “Austen-mania”) with William Shakespeare (and “Bardolatry”), her screen success has somehow overshadowed Austen’s remarkable presence on the stage, the theatricality of her novels – fiercely denied by those who regarded her as anti-theatrical – and her long-standing relationship with the theatre. In contrast, Penny Gay opens her volume *Jane Austen and the Theatre* (2002) by arguing that the nineteenth-century novelist was fascinated by the theatrical medium from her early days:

As a child she read plays, she watched and took part in the family theatricals at Steventon. As an adult she went to the theatre whenever opportunity arose. Generations of readers have observed that many scenes in her novels resemble plays, developing the plot through brilliant, witty, and psychologically acute dialogue. Little has been made, however, of the intersections between her theatrical interests and experience and the six mature novels⁵.

If Gay’s study fills a gap in scholarship by examining for the first time both the theatrical contexts of Austen’s fiction and the theatricality of the society that she explores in her sharp-witted novels, contemporary stage adaptations of her texts have not yet been investigated as a cohesive phenomenon, amounting to a cultural manifestation in its own right.

More relevantly to this article, Devoney Looser addresses the unexplored territory of stage re-imaginings in the second section of her book *The Making of Jane Austen* (2017),

⁵ P. Gay, *Jane Austen and the Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, p. ix.

entitled *Jane Austen, Dramatized*, a series of chapters focusing on Austen's theatrical presence between the late nineteenth century and the screen age. Looser observes that, by the early twentieth century, dramatisations of Austen's fiction became trendy and liberated the progressively feminist potential of the source texts, transforming the perception and the reception of the novelist herself:

Thousands came to know Austen not on the page, through text and illustration, but on the stage, whether as audience members or as amateur actors themselves. Austen on the stage has a vigorous, complicated, and storied history, going back at least to the 1890s and lasting well into the film and television era. That history, too, transformed her into a different sort of author, especially for those who first encountered her and her fiction in theatrical performances of all kinds. Dramatizing Austen moved her and her fiction in even more politically progressive directions than illustration had, emphasizing the parts of her novels that celebrated women's independence, particularly from the 1890s to the 1920s. By the 1930s, Austen on the stage also sexed her up, in ways both predictable and surprising⁶.

Long considered unsuitable for theatrical representation, Austen is not the only famous nineteenth-century female novelist to debut on the stage in the early twentieth century: both Elizabeth Gaskell's *Cranford* (1851-53) and Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847), like *Pride and Prejudice* (1813), got «a slow start»⁷. Interestingly, Austen's first adaptor was a

⁶ D. Looser, *The Making of Jane Austen*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2017, p. 75.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

pioneering Italian-born actress, director, writer, and teacher, Rosina Filippi (1866-1930), who dramatised her fiction in *Duologues and Scenes from the Novels of Jane Austen: Arranged and Adapted for Drawing-Room Performance*, a collection of short dramatic texts published in 1895. Focusing on Austen's female characters and domestic scenes, Filippi's duologues «were meant to be staged simply and without scenery – no stage, proscenium, footlights, or curtain. A spare approach meant that almost anywhere could be turned into an Austen performance space»⁸.

If the first attempts to remediate Austen for the stage appeared in limited numbers between the 1890s and the early 1900s in both Great Britain and the United States, Looser affirms that by 1975 at least fifty plays adapting Austen's novels were published. However, despite their popularity, «stage versions of Austen have not always been considered a welcome innovation by critics. The plays are usually declared disappointments in studies of Austen»⁹. Things do not look much brighter today: if the iconic writer is back with a vengeance in twenty-first-century British theatre («Jane Austen on the stage became hot in the 2010s, with new dramatic adaptations of almost all of her titles, in one form or another»¹⁰), purist Austen scholars openly dismiss – or simply disregard – this new wave of contemporary appropriations of the novelist.

This article specifically examines two 2018 remediations of Austen's fiction by contemporary British women

⁸ *Ibid.*, p. 79.

⁹ *Ibid.*, p. 249.

¹⁰ *Ibid.*, p. 219.

playwrights: Isobel McArthur's *Pride and Prejudice** (*sort of) and Laura Wade's *The Watsons*. Chronologically, Austen's landmark novel, first published in 1813, strictly belongs to the Regency decade, while her abandoned fragment dates back to 1805.¹¹ However, here, the term "Regency" acquires a wider meaning, referring to a longer period and to Austen-inspired motifs more largely, in line with the words of Jenny Davidson, who defines this decade as «a blank space where you can wrestle with whatever you want»¹². Indeed, when it comes to contemporary British theatre, rather than a sub-period of the longer Georgian era (1714-1830)¹³, "the Regency" becomes a sort of pop vessel to be filled with romances, costumes, props, dances, and music interwoven with present-day elements. This is well exemplified by the paratextual semiotics of the cover images of both *Pride and Prejudice** (*sort of) and *The Watsons*, published by Nick Hern Books and Methuen Drama, respectively. The former features five young women of different ethnicities dressed in colourful neo-Regency costumes, singing, dancing, playing music, and drinking champagne in a sumptuous ballroom, two of them wearing black Dr Martens boots.

¹¹ Austen abandoned *The Watsons* after her father's death in the same year.

¹² J. Davidson, qtd. in C. Higgins, *A Look Under the Bonnet: Why Are We Still So Obsessed with the Regency Era?*, *The Guardian*, 2 July 2022, available at <https://www.theguardian.com/books/2022/jul/02/why-are-jane-austen-regency-dramas-still-popular-persuasion-netflix-bridgerton> (last accessed: 30 October 2025).

¹³ The Georgian era is often extended to include the short reign of William IV, which ended with his death in 1837.

Similarly, the cover of *The Watsons* portrays a Regency couple, the man wearing a formal black outfit and his female partner in a white ball gown, accessorised with long gloves, fancy hair ornaments, delicate earrings, a necklace, a shawl, and... a bright red pair of high-top Converse sneakers, a somehow disrupting element which seems to allude to the trendy boots of Isobel McArthur's play¹⁴.

The author of *Pride and Prejudice* (*sort of)* is a Mancunian-Glaswegian actress, director, playwright, and musician who completed an undergraduate degree in Scottish Literature at the University of Glasgow, followed by an MA in acting at the Royal Conservatoire of Scotland in 2014. McArthur has performed in, and written for, several British theatres, including Edinburgh's Royal Lyceum Theatre, Glasgow's Citizens Theatre, the National Theatre of Scotland, and London's West End. Her *Pride and Prejudice* (*sort of)* received Best Entertainment or Comedy Play at the 2022 Olivier awards and

¹⁴ Armelle Parey briefly mentions the present-day shoes appearing on the cover of *The Watsons*, stressing Wade's Neo-Romantic juxtaposition: «both book cover and poster bill claim the lineage with Jane Austen while pointing to the contemporaneity of the play through modern artefacts like a pair of trainers under a Georgian dress on the book cover or the addition of headphones or sunglasses on the portraits of the actors dressed in period costume on the bill. In other words, the postmodern stand is foregrounded». A. Parey, *Characters in Search of an Ending in Laura Wade's Stage Adaptation of Jane Austen's "The Watsons"*, in *Études britanniques contemporaines*, LXVI, 2024, available at <https://journals.openedition.org/ebc/14687> (last accessed 30 October 2025).

McArthur was the winner of the Emerging Talent Award at the 2022 Evening Standard Theatre Awards. Originally directed by Paul Brotherston and produced by Tron Theatre Company and Blood of the Young, the play was first performed at Glasgow's Tron Theatre on 29 June 2018, before being revived on a UK tour in 2019. It transferred to the Criterion Theatre in London's West End in 2021, under the direction of Isobel McArthur and Simon Harvey. A second UK tour opened in Cornwall, at Porthcurno's open-air Minack Theatre, in 2022 and ran until 2023, while the third national tour premiered at Newcastle's Theatre Royal in 2024 and closed in June 2025 at Southampton's Mayflower Theatre¹⁵.

Within Adaptation and Appropriation Studies, as anticipated, paratextual elements are extremely meaningful. Thus, it is worth examining the **sort of* in brackets in McArthur's title, which refers to the way the original story is told, rather than emphasising any substantial changes. Indeed, despite the presence of some parodic turns and deliberately anachronistic elements, the play can be defined as a faithful transposition of the timeless original. However, if the preservation of the source title is a powerful authorial statement paying homage to Austen, McArthur's **sort of* hints that we should expect the well-known tale to surprise us. The playwright points out that no prior knowledge of Austen and of her seminal hypotext is required,

¹⁵ The five-star play has an official website: <https://prideandprejudicesortof.com/>.

[b]ut if you do know the book inside out then you will find it has been reimagined with the care and respect that it deserves. Equally, if you are petrified about the story being remade in this manner, please be assured I love the source material just as much as you do. We are hugely indebted to Austen and if it's good then it is so because of her¹⁶.

Austen's *Pride and Prejudice*, first read by McArthur in her late twenties wrongly assuming that «it would be starchy, unrelatable stuff»¹⁷, is rather «a literary text that has aged remarkably well; at the beginning of the twenty-first century this novel and its author appear to be as popular as ever»¹⁸, as Marion Gymnich observes. After familiarising herself with Austen's writing and becoming an enthusiastic Janeite, McArthur re-imagines the nineteenth-century masterpiece with fresh eyes: she filters the original novel through a contemporary lens,

¹⁶ I. McArthur, qtd. in *Interview: Isobel McArthur Talks "Pride and Prejudice"* (*sort of*), 23 October 2021, available at <https://www.broadwayworld.com/westend/article/BWW-Interview-Isobel-McArthur-Talks-PRIDE-AND-PREJUDICE-SORT-OF-20211023> (last accessed 30 October 2025).

¹⁷ Ead., qtd. in *Interview: Isobel McArthur, Writer/Director of "Pride and Prejudice"* (*sort of*), 30 October 2024, available at <https://www.yorktheatreroyal.co.uk/latest/interview-isobel-mcarthur-writer-director-of-pride-and-prejudice-sort-of/> (last accessed: 30 October 2025).

¹⁸ M. Gymnich, *200 Years of Reading Jane Austen's "Pride and Prejudice"; or Where the Literary Canon Meets Popular Culture*, in H. Birk-M. Gymnich (edited by), *Pride and Prejudice 2.0: Interpretations, Adaptations and Transformations of Jane Austen's Classic*, V&R unipress/Bonn University Press, Göttingen 2015, pp. 11-31 (p. 11).

by juxtaposing Regency features with pop anthems and employing karaoke as a tool to entertain present-day audiences while immersing them in her re-(en)visioned Austenland. As the playwright has affirmed, «[i]t's fascinating to have a conversation about how you can make old things seem new [...] I have tried to make sure that the characters can be viewed and enjoyed for how funny or brilliant or life-affirming they really are»¹⁹.

McArthur's play «reimagine[s] the familiar tale»²⁰ re-staging the preoccupations of the original characters and explores questions such as gender struggles, sexism, status, and class, which are still extremely relevant today. Remarkably, this all-female (and feminist) contemporary rendition of *Pride and Prejudice* unexpectedly opens (and ends) with five servants in Regency-era dresses, breaking the fourth wall by addressing the audience directly:

CLARA. Now! You've all come to enjoy Miss Austen's famous story –

ANNE. We know – we've been expecting you.

TILLIE (*looking at the audience's expressions*). But maybe you weren't expecting us?

FLO. Or, you were expecting us to pop in now and then –

TILLIE. At the tinkle of a bell –

¹⁹ I. McArthur, qtd. in *Interview: Isobel McArthur Talks "Pride and Prejudice" (*sort of)*, cit.

²⁰ C. C. Nagle, *Live Austen Adaptation in the Age of Multimedia Reproduction*, in C. A. Wilson-M. H. Frawley (edited by), *The Routledge Companion to Jane Austen*, Routledge, New York and Abingdon 2022, pp. 422-438 (p. 426).

CLARA. Serve the tea –

ANNE. And then piss off.

FLO. To make room for the *main characters*.

CLARA. In all Miss Austen's great novels there are masters –

TILLIE. And there are servants.

CLARA. Romantic heroes –

TILLIE. And brief cameos.

CLARA. And whilst some go about their lives of leisure searching for love –

TILLIE (*holding one*). Others, empty pishy chamberpots.

CLARA. But know this: servants are integral to love stories.²¹

In Scene One, the traditionally minor figures subversively take centre stage, making clear that they shape the main characters' journey and astutely pull the strings of the story «[b]y delivering a letter that bit slower or topping up a glass that bit quicker – !»²². In her Introduction to the script, McArthur points out that her choice to cast only five women to play various parts²³ is not merely a feminist stance²⁴, but also has

²¹ I. McArthur, *Pride and Prejudice** (*sort of), Nick Hern Books, London 2021, p. 6 (original emphasis).

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ Nagle argues that «McArthur's strategy of multi rolling (as she calls it) the all-female cast creates exponentially more hilarity and complication for audiences, as individual actors must shift between anywhere from 3-5 different roles, including the leading male roles. The sole exceptions are reserved for the actor who plays the demanding role of Elizabeth, doubling only as the servant Effie, and the role of Mr Bennet [...]». C.C. Nagle, *Live Austen Adaptation in the Age of Multimedia Reproduction*, cit., p. 426.

historical evidence on its side. Austen's novel was set during the Napoleonic wars when it was common to hire female servants, without fines being imposed, since at that time most men were more usefully employed as soldiers:

It seemed crucial that a story so tied up in class and societal status (and one which, itself, has been afforded such a lofty degree of cultural capital) was told by servants. But it also made historical sense for these servants to be women. This way, we watch five women embody their employers, including those who are men, in an act of doubly transgressive triumph²⁵.

As seen, through their sharp and irreverent comments, the servants hilariously introduce the story, winking at Miss Austen, as they call her, by quoting the famous incipit of her *Pride and Prejudice*: «CLARA. [...] Meryton is home to many unmarried ladies. And it is a truth universally acknowledged that a single man, in possession of a good fortune, *must* be in

²⁴ «I'm sure we all know just how important it is to create more opportunities for female performers to play a wide range of nuanced, interesting and varied roles in the theatre. However, there are also many artistic reasons why an all-female cast is so perfect for the telling of this particular story. *Pride and Prejudice* is about the plight of five daughters. Their future hangs in the balance because none of them were born male. So, at its very heart, this was always a woman's story». I. McArthur, *Pride and Prejudice** (*sort of), cit., p. vi.

²⁵ *Ibid.*, p. vii.

want of a wife»²⁶. The members of this domestic female chorus are also keen to perform the task of contextualising the story and presenting the unforgettable cast of characters to the audience, starting with Mrs Bennet²⁷, a frustrated matriarch obsessed with marrying off her five daughters to suitable men:

TILLIE. [...] (*To audience.*) This is my mistress, Mrs Bennet. [...] She's a wee bit tense. You see, if the girls don't have husbands when their da dies, they'll all be destitute. Mrs Bennet included. Because in Regency-era England, women can't inherit money or property²⁸.

When Jane and Elizabeth Bennet first appear, Tillie sums up their personality traits and relationship effectively: «So you've got the eldest, Jane – the beautiful one (inside and out). And Liz, the sarky one. Loyal sisters, those two»²⁹. Remarkably, McArthur's feminist take on Austen replaces the eccentric and sarcastic patriarch of the family with an armchair with its back to the audience: the unseen and unheard Mr Bennet becomes a shadow figure in the economy of the twenty-first century rendition³⁰.

²⁶ *Ibid.*, p. 9 (original emphasis). See J. Austen, *Pride and Prejudice*, edited by J. Kinsley, with an Introduction and Notes by F. Stafford, Oxford University Press, Oxford 2004, p. 1.

²⁷ Mc Arthur plays the roles of Mrs Bennet, Darcy, and Flo.

²⁸ I. McArthur, *Pride and Prejudice** (*sort of), cit., pp. 9-10.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰ On the ineptitude of Austen's fictional fathers and the damaging consequences of patriarchy for both men and women, see K. Kincaide, *Failures of the Patriarchy: Fathers as Role Models in Jane Aus-*

Accents and dialects also play a significant role in emphasising the inclusive quality of the first production, which crosses class boundaries and subverts societal expectations: indeed, while sumptuous period dramas tend to privilege the neutrality of Received Pronunciation (RP), some parts of McArthur's script were written with specific local actors in mind: «our original ensemble drew on their own regional-accent diversity to build the characters, meaning we heard voices from Glasgow, Newry, Aberdeen, Manchester, West Yorkshire, Edinburgh and more».³¹ Even if *Pride and Prejudice** (*sort of) has rapidly crossed Scottish borders, the fact of being first performed at the Tron Theatre – with a two-week run planned – for Glaswegian audiences gave the play a distinctive flavour that still exists at the very heart of it. Embedded in local culture and simultaneously aiming to achieve some degree of universality through music and to provide theatregoers with a memorable night out, this show is rooted in Glasgow's cultural environment, especially the tradition of the music hall, which emerged when the British working classes boomed in the rapidly growing Victorian cities (built in 1857,

ten, in M. Kramp (edited by), *Jane Austen and Masculinity*, Bucknell University Press, Lewisburg 2024, pp. 41-59.

³¹ I. McArthur, *Pride and Prejudice** (*sort of), cit., p. vi. In her 2024 interview at York's Theatre Royal, McArthur admits that they are deeply proud of the achievements and the adaptability of this show: «To be still doing it now is proof not only that audiences respond to generous entertainment but also that all-female casts with regional accents don't detract from historical or literary pieces but, rather, enhance them». Qtd. in *Interview: Isobel McArthur, Writer/Director of "Pride and Prejudice" (*sort of)*, cit.

Glasgow's Britannia Panopticon is the oldest surviving music hall in the world). In this vein, *Pride and Prejudice** (*sort of) is peppered with pop songs ranging from Bonnie Tyler's "Holding Out for a Hero", recorded by the Welsh singer for the soundtrack to the 1984 film *Footloose*, to Candi Staton's 1976 disco chart-topper "Young Hearts Run Free". As Nagle observes, McArthur's re-creation of Austen's novel «embeds the creatively anachronistic use of karaoke at the heart of the play, with characters periodically exposing themselves on the microphone either by simply giving speeches or by singing pop songs appropriate to the mood of the moment».³² Indeed, in the play, karaoke tunes help release the emotional tension and make their own unique contribution to the unfolding of the story and the accuracy of the characterisation. For instance, at the end of the third scene, Elizabeth asks for a microphone and dedicates Carly Simon's 1972 hit "You're So Vain" to an «*equally furious and beguiled*»³³ Darcy, who, shortly after, preening in the mirror of the gents, opens up to Bingley:

DARCY. [...] The last thing that I am is vain. "Vanity" is a preoccupation with what other people think of you. "Pride" concerns how you think of yourself. You'd think someone as intelligent as Elizabeth would know the difference. Don't get me wrong, she's not at all...! But those eyes. Well, they're clearly intelligent eyes³⁴.

³² C. C. Nagle, *Live Austen Adaptation in the Age of Multimedia Reproduction*, cit., p. 426.

³³ I. McArthur, *Pride and Prejudice** (*sort of), cit., p. 24.

³⁴ *Ibid.*, p. 25.

Besides karaoke and disco lights, the almost three-hour show features, in Allan Radcliffe's words, «some decidedly un-Regency profanity»³⁵, especially when it comes to contemporary dialogues. Elizabeth unequivocally and rudely rejects the insistent advances of the astounded Collins, who tries to convince himself that she is only playing hard to get:

ELIZABETH. Get that idea out of your head! I am not some coy creature toying with you. I am a rational person saying "no". How can I make this clearer?

Eager as ever, he holds out the ring for a third proposal.

Fuck off.

COLLINS *face drops. She means it – and he can't believe it*³⁶.

Similarly, towards the end of the play, Darcy apologises to Elizabeth for his selfishness and for «behaving like a twat»³⁷, while she admits she was ill-mannered and too obstinate to confess her true feelings:

ELIZABETH. I was flattered. I was just too fucking stubborn to admit it. (*Freshly embarrassed.*) And when I turned up at Pember-

³⁵ A. Radcliffe, *Theatre Review: Pride and Prejudice* (*sort of) at Tron*, *Glasgow, The Times*, 4 July 2018, available at <https://www.thetimes.com/culture/theatre-dance/article/theatre-review-pride-and-prejudice-sort-of-at-tron-glasgow-5d6tn7r95> (last accessed 30 October 2025).

³⁶ I. McArthur, *Pride and Prejudice* (*sort of)*, cit., pp. 45-46.

³⁷ *Ibid.*, p. 105.

ley – [...] I insulted you. I argued with you. Is that what you liked about me? My rudeness?³⁸.

The present-day lack of Regency linguistic decorum and restraint is made more patent by some innuendos, from the «enormous»³⁹ size of Darcy's library to Jane being told by her mother to «go outside and mount [a horse called] Willie» that is «all ready for you»⁴⁰ to reach the Bingleys. Apart from these contemporary liberties and touches – some of them debatable according to the most conservative theatre critics and Austen purists –, Mc Arthur's *Pride and Prejudice** (*sort of) proves to be a razor-sharp play, wittily written and successfully performed by a talented cast, as well as a fine example of collaborative theatre work, which, on the one hand, is imbued with Glaswegian spirit to the point of seeming site-specific and, on the other, is an exportable, inclusive, and polyphonic product well received in the entire post-Brexit Britain.

If McArthur decided to proceed with caution by opting for Austen's most famous, beloved, and frequently adapted novel *Pride and Prejudice*, the Bedford-born, award-winning playwright, and screenwriter Laura Wade, who describes herself as an ardent Austen fan (just like McArthur), took the road less travelled by choosing the bleaker *The Watsons*, a mysteriously incomplete text defined by Terry Castle as «an anxiety

³⁸ *Ibid.*, p. 106.

³⁹ *Ibid.*, p. 88 (original emphasis).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

dream»⁴¹. The fact that Austen abandoned her fragment for unspecified reasons – in her own words, «Let other pens dwell on guilt and misery [...] I quit such odious subjects as soon as I can»⁴² – «felt like a real provocation»⁴³ for Wade, who was looking for a classic to adapt for the contemporary stage. Notably, Wade's 2018 version of *The Watsons* is the first dramatisation of the unfinished narrative, one of those texts like *Sanditon*⁴⁴ which, as Parey observes, «stand on the periphery of the Jane Austen canon [...] not generat[ing] the same interest as Austen's completed works, which has made them less likely candidates for adaptation»⁴⁵. Only recently, «attention has turned to Austen's less well-known juvenilia and unfinished texts»⁴⁶, as exemplified by Whit Stillman's *Love & Friendship* (2016), a screen version of Austen's short epistolary novel *Lady Susan* (probably composed in 1795 and revised by its author in 1805), and Andrew Davies's 2019 TV series expanding and remediating *Sanditon*. Wade, who graduated in Drama from the University of Bristol in the late 1990s and was later a mem-

⁴¹ T. Castle, *Introduction*, in J. Davie (edited by), *Jane Austen: Northanger Abbey; Lady Susan; The Watsons, Sanditon*, Oxford University Press, Oxford 1998, pp. vii-xxxii (p. xxix).

⁴² J. Austen, qtd. *ibid.*, p. xxix.

⁴³ See *Laura Wade Interview – "The Watsons"*, available at <https://www.youtube.com/watch?v=bboR0JQyWCo> (last accessed 30 October 2025).

⁴⁴ Austen's final novel *Sanditon*, originally entitled *The Brothers*, was interrupted in March 1817, likely due to her declining health.

⁴⁵ A. Parey, *Characters in Search of an Ending in Laura Wade's Stage Adaptation of Jane Austen's "The Watsons"*, cit.

⁴⁶ *Ibidem*.

ber of the Young Writers' Programme at London's Royal Court Theatre, is also the author of the hit play *Posh* (Royal Court Theatre, 2010) and *Home I'm Darling* (Theatr Clwyd, Mold, 2018), as well as the adaptor of Lewis Carroll's *Alice in Wonderland*, Sarah Waters's *Tipping the Velvet*, and – more recently – William Somerset Maugham's *The Constant Wife*⁴⁷. Wade's skills as a writer and adaptor converge into *The Watsons*, a hybrid work which is partly a rewriting of a nineteenth-century source and to some extent a piece of original writing, in that the playwright imagines what happens when the author loses the plot. Directed by Wade's partner Samuel West, the play was first presented at the Minerva Theatre, Chichester, on 3 November 2018, and transferred to London's Menier Chocolate Factory in 2019. *The Watsons* was also due to be staged at the Harold Pinter Theatre in London's West End in 2020, but the show was cancelled because of the Covid-19 pandemic.

Even shorter than Austen's later incomplete novel *Sanditon*, *The Watsons* revolves around nineteen-year-old Emma, the victim of a reversal of fortune who finds herself trapped between her dying father and some dubious potential suitors including Tom Musgrave and Lord Osborne, after being cut off by the rich aunt who brought her up in a privileged environment. The fragment ends with Emma's boorish brother

⁴⁷ Wade's *Alice* was first presented at Sheffield's Crucible Theatre in 2010, her take on *Tipping the Velvet* premiered at London's Lyric Hammersmith in 2015, and her sharp new version of Maugham's comedy of manners was first staged by the RSC at Stratford's Swan Theatre in 2025.

Robert and his unpleasant wife leaving to return to their home. They invite her to join them in Croydon, but she declines the offer. In dramatizing Austen's plot, Wade essentially leaves it intact. What compels her revision is the desire to rescue Emma from the oblivious stagnation in which she fell and to provide the young protagonist with her well-deserved happy ending.

Wade's play opens with a very Regency conversation between Emma and Elizabeth, the eldest daughter of Mr Watson. New in town, the beautiful Emma is reluctantly preparing for a ball – in fact, she would rather stay at home with her feverish father – but Elizabeth encourages her young sister to go, stressing that everybody will be excited to meet her: «I should not be surprised if you were to be thought one of the prettiest girls in the room; there is a great deal in novelty»⁴⁸. If her sisters – especially Margaret, who would do anything to have a husband – are consumed with the desire to marry, Emma is not interested in finding a partner exclusively for economic reasons, as she makes clear in the following conversation with Elizabeth:

EMMA. But to be so bent on marriage, to pursue a man merely for the sake of situation, is a sort of thing that shocks me; I cannot understand it.

ELIZABETH. You know we must marry. Father cannot provide for us, and it is very bad to grow old and be poor and laughed at.

EMMA. Would you prefer a marriage without affection? I would rather be teacher at a school than marry a man I did not like.

⁴⁸ L. Wade, *The Watsons*, Methuen Drama, London 2021, p. 2.

ELIZABETH. I would rather do anything than be a teacher at a school. I have been at school, Emma; you haven't. I think I could like any good-humoured man with a comfortable income⁴⁹.

The familiar plot unfolds smoothly until Emma accepts Lord Osborne's marriage proposal and a twenty-first-century playwright disguised as a maid – significantly named "Laura"⁵⁰ – suddenly intervenes to prevent the young heroine from making a dreadful mistake. Her unexpected interference and disrespectful behaviour upset the two nineteenth-century figures; at the same time, Laura's intrusion provokes an interruption of disbelief (the servant «break[s] the illusion for the audience as she steps in the characters' world»)⁵¹:

LORD OSBORNE. That is, Miss Emma, if you would consent to be my wife.

What do you say?

EMMA. I say yes.

The SERVANT turns around in horror, drops the box she's carrying.

SERVANT. No!

*EMMA and LORD OSBORNE turn around in shock*⁵².

⁴⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁰ In the first production, the character of Laura Wade was played by Louise Ford.

⁵¹ A. Parey, *Characters in Search of an Ending in Laura Wade's Stage Adaptation of Jane Austen's "The Watsons"*, cit.

⁵² L. Wade, *The Watsons*, cit., p. 28 (original emphasis).

Shortly after, Laura playfully reprises the iconic incipit of Austen's *Pride and Prejudice*, suggesting that it would not be appropriate for Emma to give a hasty answer to her suitor: «I believe, my lord, it's a well a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife who um who has absolutely definitely has taken the time to consider his proposal at the very least overnight. So she's really sure of her answer»⁵³. Contrary to what she has stated before, Emma now thinks that she should immediately seize the chance to marry the young lord and become the mistress of Osborne Castle, despite not being remotely interested in him romantically, just because he can guarantee her high standards of living and the independence from a humble and claustrophobic domestic microcosm:

SERVANT. You don't love him.

EMMA. I might come to love him later.

SERVANT. You said to Elizabeth you'd never marry someone you didn't love.

EMMA. What alternative is there? A lifetime chained to my family – have you seen my family? I wasn't brought up to be poor, to be dependent on⁵⁴.

Laura realises that the only way to rescue Emma is revealing the truth about her status as a fictional character. Thus, the contemporary servant/playwright confesses that Emma is the heroine of an incomplete novel by a writer called Jane Austen, «[a] parson's daughter, like you, but a very celebrated au-

⁵³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

thor – not as much as she should have been during her lifetime, but since then»⁵⁵. To complete her literary mother's narrative project, Laura has to start from where Austen left off two hundred years before her, despite feeling insecure about her own writing abilities: «Sometimes you just can't work out how to write something so you stop, you leave it unfinished. And that's where I come in, because here I am, now, picking up the baton. Badly»⁵⁶. Throughout the play, Laura seems to oscillate between impostor syndrome and self-confidence. She also appears generous, supportive, and empathetic towards the character she has inherited, trying to involve the young heroine in the process of (re)writing her destiny («the important thing is for us to look forward, find your story. [...] we've got to find a way to work together»)⁵⁷. However, being a real person, Laura does not fully realise the impact of her revelation and the depth of Emma's pain upon discovering her fictional nature:

LAURA. [...] I'm sorry, I didn't know you could suffer. I think I thought you couldn't if you're not

EMMA. I don't feel like I'm not real.

LAURA. You're a well-written character, Jane Austen was

EMMA. No, this is nonsense. This is nonsense, I'm not I'm not not r⁵⁸.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 36-37.

To accomplish her demanding task in collaboration with Emma, Laura can count on Austen's intentions, which she shared with her sister Cassandra: Mr Watson was soon to die and Emma to become dependent for a home on her brother Robert and his wife. She was supposed to decline a proposal from Lord Osborne, and eventually marry Mr Howard, his former tutor and a clergyman⁵⁹. More and more intrigued by the possibilities of the creative process, Wade's Emma wants to know why Laura was not in control of her actions when she was ready to accept Osborne's offer and to what extent, as a character, she is free to choose her own path. Unfortunately, the conversation between Laura and Emma is overheard by the other *dramatis personae*, who rebel against the writer and feel equally entitled to have their say in the story.

While Act One, especially its first part, creates a typically Regency atmosphere disrupted here and there by the ringing of Laura's mobile phone (her producer⁶⁰ frequently calls her to make sure that the script is nearly finished), the presence of contemporaneity and autobiographical references is more evident in Act Two. The second part of the play opens in the Watsons' parlour with the twenty-first century playwright wearing modern clothes – Lady Osborne puzzlingly

⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁰ As a footnote explains (p. 49), at the Minerva Theatre, Wade's line referred to Daniel Evans, who commissioned the original production, while for the Menier Chocolate Factory's run, the play script was adapted to indicate David Babani. Future productions of *The Watsons* can choose either versions or rewrite the passage and mention their own artistic director/producer.

stares at Laura's jeans («Does no one else find it distracting?»)⁶¹ – and sharing details about her private life – Wade has two daughters and a partner to whom she is not married («Laura's exotic domestic arrangements»)⁶². The mutinous characters take control, subverting and creatively rekindling the storyline: Mr Watson dies alone and unseen; Lord Osborne marries Margaret and they have a daughter («the first female Lord Osborne»)⁶³; Lady Osborne leaves for India with her new lesbian and working-class lover (the Watsons' Nanny); Robert and his wife break up; Elizabeth falls in love with Howard while making her father's funeral arrangements; despite hating the militia, Emma loses her virtue to an officer named Bertie, frees herself from her author(s) and finally decides to become a writer herself. Emma's choice illuminates Laura, who – in a moment of epiphany – can finally understand why Austen abandoned a character so full of energy and potential:

LAURA. [...] you're better off unfinished.

Finishing means you only get one story. All possibilities collapse down into one. All those infinite possibilities, all those shimmering ideas.

One life isn't enough for you. It isn't enough for any of us, she knew that.

When she abandoned you, Jane gave you your freedom.

⁶¹ L. Wade, *The Watsons*, cit., p. 55.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibid.*, p. 92.

If I leave you unfinished you can do *anything*. All those possibilities continue to exist⁶⁴.

Now aware of her own obsession with controlling the narrative, the dramatist finally experiences a sense of relief from her authorial burden and able to let Emma fulfil her own creative aspirations. Before leaving the play/stage, Laura offers Emma some useful advice, suggesting that – as a writer – she should encourage her characters to be themselves, and simply see what happens when she grants them complete freedom. Another lesson Laura has drawn from this transformative experience and wants to pass on to Emma is that of being proud of her literary achievements and to define herself as an artist. Immediately after Laura's exit, Emma receives a parcel containing a book with blank pages to fill in: as with its hypotext, Wade's *The Watsons* is unfinished business, but – in this case – the heroine is not a passive figure stuck in a state of limbo, rather a powerful creator of her own destiny. As the closing stage directions indicate, Emma starts writing and «[t]he world shimmers with possibility»⁶⁵.

In a very postmodern mode, Wade's meta-theatrical and philosophical landscapes draw upon Tom Stoppard's drama, Luigi Pirandello's *Six Characters in Search of an Author*, as well as the ideas of Jean-Jacques Rousseau, Thomas Hobbes, and John Locke, discussed by the rebellious characters. Her formal approach is playfully serious: the audience might expect a Regency adaptation

⁶⁴ *Ibid.*, p. 99 (original emphasis).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 101.

and grapple with «a philosophical comedy»⁶⁶, as Michael Billington defines Wade's re-interpretation in his appreciative *Guardian* review. It is also worth pointing out that Wade, West, and their team treat Austen and her material with great affection and utmost respect, conducting extensive research and even benefiting from the scholarly expertise of Professor Kathryn Sutherland, who shared with them some philological details about the manuscript of *The Watsons*, acquired by the Bodleian Library in 2011⁶⁷.

McArthur's and Wade's works are undeniably dissimilar in many respects; yet both remediations originate from a keen interest in Austen and exemplify how the Regency is popularised and reshaped on the contemporary British stage. McArthur's all-female and class-conscious rendition is an irreverent and hilarious Glaswegian retelling juxtaposing Austen's source with pop anthems and karaoke, which places seemingly minor characters centre stage. In the same vein, through an unexpected intervention of the

⁶⁶ M. Billington, *The Watsons Review – Austen Heroine Brought Stunningly Back to Life*, *The Guardian*, 8 November 2018, available at <https://www.theguardian.com/stage/2018/nov/08/the-watsons-review-minerva-chichester-jane-austen-laura-wade> (last accessed 30 October 2025).

⁶⁷ See the *Friends of the Bodleian Annual Lecture 2020 with Laura Wade and Samuel West*, available at <https://www.youtube.com/watch?v=sU44Q8OGZgQ> (last accessed 30 October 2025). Sutherland, who is also a Member of the Council of the Friends of the Bodleian and describes herself as «a huge, huge, huge fan of the play», points out that, from a structural point of view, we do not even know if *The Watsons* was a novel, being written continuously, without any chapter divisions or noticeable markers.

playwright subversively disguised as a servant, Wade's *The Watsons* features "all things Austen", as well as metatheatrical games, philosophical conundrums, and present-day references. Both playwrights significantly remix and remediate the Regency, thus unleashing the potential of Austen's hypotexts, and – in Wade's case – of her characters, while also creating witty and elaborate concoctions of Romanticism and contemporaneity.

As the theatre critic Aleks Sierz observes, in recent years, stage versions of Austen's fiction «have become increasing[ly] adventurous, from Laura Wade's postmodern *The Watsons* to the entirely improvised *Austentatious*»⁶⁸. If Wade briefly hints at a lesbian affair, Zoe Cooper goes further in her queer take on *Northanger Abbey* (Orange Tree Theatre, Richmond, 2024), which celebrates the same-sex relationship between Cath (Catherine Morland) and Iz (Isabella Thorpe). Through meta-theatrical strategies, Cooper's characters re-tell and re-enact their story and frequently swap roles, prompting hilarious contradictions. Like *Pride and Prejudice** (*sort of) and *The Watsons*, this «exuberant adaptation»⁶⁹ of *Northanger Abbey* re-negotiates women's position in the

⁶⁸ A. Sierz, "Northanger Abbey", Orange Tree Theatre, 24 January 2024, available at <https://www.sierz.co.uk/reviews/northanger-abbey-orange-tree-theatre/> (last accessed 30 October 2025). *Austentatious* (*An Improvised Jane Austen Novel*) is an entirely improvised comedy, in the style of Jane Austen, based on a title suggested each night by a member of the audience and performed in period costume with live musical accompaniment. Beginning in 2011 in London, the original cast took the show to the Free Edinburgh Fringe Festival in 2012. *Austentatious* has continued to grow, performing all over the country and becoming a West End hit.

⁶⁹ A. Sierz, "Northanger Abbey", Orange Tree Theatre, cit.

world as writers, characters, and readers, while providing the audience with complex meta-theatrical landscapes and throwing light on the intersections between feminism, queerness, and adaptation/appropriation.

Before concluding, it is important to note that, with the 250th anniversary of Austen's birth on 16 December 1775 approaching and celebrations happening throughout the year in the UK, especially in Bath, 2025 is undeniably an *annus mirabilis* for theatrical adaptations of Austen. A new version of *Emma* by Ryan Craig, produced by the Theatre Royal Bath, was first staged in September 2025 and a twenty-first-century rendition of the novel by Ava Pickett premiered at Kingston's Rose Theatre in the same month. *Pride and Prejudice*, adapted by Oliver Gray, was performed by the award-winning outdoor theatre company Illyria over the summer; *The Complete Works of Jane Austen (Abridged)* was staged at Bath's Mission Theatre in September along with other festival performances⁷⁰, and a costumed, rehearsed reading of short adaptations of Austen's novels, entitled *The Complete Works of Jane Austen in 90 Minutes*, by Sydenham-based theatre company Spontaneous Productions, was presented in November at St Bartholomew's Church, London. If proof was needed, these final examples confirm that "the Divine Austen", after exploding on the big and small screen, has conquered the contemporary British stage and today's audiences, who seem to crave a live experience

⁷⁰ See *2025 Jane Austen Festival Performances*, available at https://janeausten.co.uk/pages/jane-austen-festival-2025-performances?srsId=AfmBOopNQM3fyWTp1P7CpG5fINDtdE87tUb7bLvZoon_lb5mSATAQkDf (last accessed 30 October 2025).

which goes beyond the textual/cinematic filter. In this respect, Nagle suggests that

Live Austen continues to proliferate because so many of us want something more – not to replace or to improve upon what exists, but to add what theatre and live performance alone can offer: Austen narratives alive and embodied in real time, with affective intensity and elements of unpredictability, yet still experienced as ephemeral (this time limit, and the unique quality of each performance, is crucial). Fittingly, for many of the same reasons that Austen loved the experience of theatre in her own day, Janeites want Austen onstage at the theatre today as well⁷¹.

In addition, it is worth pointing out that (theatrical) adaptations should not be merely considered as derivative products, but as valuable works *per se*, which illuminate their source by «add[ing] layers of meaning and affective richness without erasing what lies beneath»⁷². To (re)write (once again) the incipit of *Pride and Prejudice*, it is a truth universally acknowledged that the stage will never tire of Jane Austen, and – as spectators – we need to immerse ourselves in the live palimpsest of performance and open up to the limitless possibilities that the multifaceted and multi-layered practices of adaptation and appropriation can offer⁷³.

Maria Elena Capitani

⁷¹ C. C. Nagle, *Live Austen Adaptation in the Age of Multimedia Reproduction*, cit., p. 435.

⁷² *Ibid.*, p. 436.

⁷³ This research has financially been supported by the Programme “FIL-Quota incentivante” of the University of Parma and co-sponsored by Fondazione Cariparma.

VI. The Other Bennet Sisters. Transmedia Fanfiction of *Pride and Prejudice* in the Twenty-First Century

by *Carlotta Susca*

1. *What Happens After Pride and Prejudice?*

What happens to the Bennet sisters after *Pride and Prejudice* ends?

The final pages of Eighteenth and Nineteenth centuries novels are mostly devoted to what Henry James defines the «distribution at the last of prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs, and cheerful remarks»¹, and the endings of Jane Austen's novels are no exception. When *Pride and Prejudice* ends, the two main characters are happily married, against the odds of their fictional lives but coherently with what Hans Robert Jauss defines the readers' «horizon of expectation»²: Lizzie Bennet and her sister Jane fulfill their love dream with the mysterious Mr Darcy and the cheerful Mr Bingley respectively; as for their sisters, the capricious Lydia leaves for Newcastle with her beloved Wickham, while Kitty and Mary's subsequent lives are only briefly out-

¹ W. Besant, H. James, *The Art of Fiction*, Cupples and Hurd, Boston 1884, p. 58.

² Jauss, Hans Robert, Elizabeth Benzinger. *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, «New Literary History», II (1), 1970, pp. 7:37: 12.

lined, the former as dependent on her sisters' patronage, the latter at her mother's service.

Rewarded with happy endings – freed from poverty and in love with their husbands at the same time –, Elizabeth and Jane complete their narrative arcs, proving that both sweet and headstrong girls can avoid compromises (a fate Charlotte Lucas had to endure instead by marrying the ceremonious and affected Mr Collins).

On the contrary, the younger Bennet sisters' fate is far from being happily fixed: Lydia Bennet is married to a man that the reader knows as unreliable, remorseless, and reckless: by marrying Mr Wickham, Lydia is ingenuously happy and fulfilled, but her extradiegetic fate is briefly foreseen as one of economic dependence from the same Mr Darcy who despises her husband. Of Mary and Kitty Bennet's afterlives the reader has only glimpses, since Jane Austen depicts them as bidimensional: Kitty is, according to her own father, «[one] of the silliest girls in the country»³ (a mere supporting character to Lydia), while Mary is described as bookish, pedantic and guiltily plain-looking, and is in fact the most ill-treated of the Bennets.

At the end of the novel, of the three younger Bennet sisters' subsequent fate, the reader craves for more: Jane Austen's world – so alive, ironic, and full of insights about the flaws of human nature – refuses to stay still; *Pride and Prejudice* in particular keeps inviting adaptations that give the characters a face, while the desire to know more – what happens next – is the engine that drives fanfiction. As «storytelling ani-

³ J. Austen, *Pride and Prejudice*, edited by P. Rogers, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 34.

mals»⁴, humans are addicted to stories, and the pleasure of the text lies in its infinitude, its capacity to generate meaning beyond closure. The need to extend fictional worlds beyond their canonical boundaries lies at the core of participatory culture; and contemporary fanfiction expands canonical narratives into parallel universes.

Few novels have enjoyed the enduring appeal of *Pride and Prejudice*. Since its publication in 1813, the novel has never gone out of print and continues to generate new readers through a constant flow of adaptations and reinterpretations⁵. From the 1940 MGM film starring Greer Garson and Laurence Olivier to the BBC's celebrated 1995 series with Colin Firth and Jennifer Ehle, from Joe Wright's 2005 film starring Keira Knightley and Matthew Macfadyen to the 2012 YouTube webseries *The Lizzie Bennet Diaries*, Austen's story has migrated across centuries and media. Each new medium offers a different entry point into the Austen universe, keeping the story alive and accessible to new generations, since, as Linda Hutcheon has insightfully stated,

⁴ J. Gottschall, *The Storytelling Animal: How Stories Make Us Human*, Mariner Books, Boston 2013.

⁵ Cfr. D. Looser, *The Making of Jane Austen*, John Hopkins University Press, Baltimore 2017; D. Meneghelli, *Jane Austen: tra brand e desiderio*, in *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, a cura di L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, «Between», IV, 8, 2014. doi: 10.13125/2039-6597/1358; M. C. Sullivan, *Jane Austen Cover to Cover. 200 Years of Classic Covers*, Quirk Books, Philadelphia 2014.

we may actually read or see the so-called original *after* we have experienced the adaptation, thereby challenging the authority of every notion of priority. Multiple versions exist laterally, not vertically⁶.

An intersemiotic translation⁷ is often the first approach to a classic, since each generation of readers/users has its own language and preferred medium; but adaptations are only one side of the multifaceted possibilities of expansion of a text and its storyworld, since fanfiction is capable of reinventing scenes and narrative developments, and also of following up the characters' narratives so that they can live on and broaden the borders of their fictional existence (as in Raymond Queneau's *Le Vol d'Icare*, in which the character escapes from his book to live his own adventures).

This paper explores how fanfiction novels written in the Twenty-first century and centered on Lydia, Kitty, and Mary Bennet – *Lydia's Story* by Jane Odiwe (2009), *The Other Bennet Sister* by Janice Hadlow (2020), and *What Kitty Did Next* by Carrie Kablean (2023) – reimagine and expand the world of *Pride and Prejudice*. These texts give narrative depth to secondary characters traditionally overshadowed by Elizabeth and Jane. Situated between rewriting, homage, and invention, these novels illustrate how the Austen storyworld has become a transmedia ecosystem that thrives through both canonical and non-canonical contributions.

⁶ L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Second Edition with S. O'Flynn, Routledge, London and New York 2013, p. XV.

⁷ Cfr. R. Jakobson, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, in T.A. Sebeok (edited by), *Style in Language*, New York-London 1960, pp. 350-377.

2. *Beyond the canon: Pride and Prejudice Transmedia Fiction*

The history of *Pride and Prejudice*'s transmission over time is also a history of media transformation⁸. From print to cinema and television, and finally to digital platforms, the story has adapted to the shifting modes of storytelling and consumption. Each adaptation, rather than merely reproducing the source, reconfigures it within new semiotic systems and adds details and scenes to the source text, thus contributing to the creation of the megatext⁹ of Lizzie Bennet and her family, what Gérard Genette would call hypertextuality¹⁰: the relationship between a text and its transformations, imitations, and continuations. Even pertaining to the field of crossmediality¹¹ and remediation¹² – which are defined as translations of a story on a different medium—an adaptation in fact enlarges a storyworld and fills it with further details and information that can even be in-

⁸ Cfr. M. Pennacchia Punzi, *Adattamento, appropriazione, condivisione di un classico. "Pride and Prejudice" di Jane Austen*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2018.

⁹ The term has been coined by J.A. Weinstock, "We Are Dracula. "Penny Dreadful" and the Dracula Megatext", in S. Bacon (edited by), *Transmedia Vampire, Essays on Technological Convergence and the Undead*, McFarland & Company, Jefferson 2021, pp. 20-34.

¹⁰ Cfr. G. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, University of Nebraska Press, Lincoln and London 1997.

¹¹ E. Negri, *La rivoluzione transmediale. Dal testo audiovisivo alla progettazione crossmediale di mondi narrativi*, Lindau, Torino 2015.

¹² D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, Boston 2000.

consistent with its «motherhood», *i.e.*, the primary source, according to Henry Jenkins¹³.

The move from the written text to the audiovisual translation was the first major shift for novels, and it was encompassed in the paradigmatic transition from the era of literacy to the digital or audiovisual era¹⁴. *Pride and Prejudice* was adapted for the screen in 1940 – a visual reinterpretation in Victorian style – and was adapted again in 1995 and 2005. The numerous end-of-twentieth-century film and television adaptations¹⁵ gave Austen's characters faces and bodies and established visual conventions that still shape our imagination of the Regency world. These reinterpretations also added scenes, completely absent from the novel, that have become iconic

¹³ H. Jenkins, *Transmedia 202: Further Reflections*, https://henryjenkins.org/blog/2011/08/defining_transmedia_further_re.html, (last accessed 16 October 2025).

¹⁴ Cfr. M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, The New American Library, London and New York 1964; C. Susca, *Il romanzo audiovisivo. Le serie TV come genere della narrazione*, Aracne, Roma 2021.

¹⁵ «Nineteen ninety-five is a bumper year for Austenites. A film of *Sense and Sensibility*, starring Emma Thompson, is slated to appear this autumn. The BBC is putting out a new version of *Pride and Prejudice* and has collaborated with Sony in an ungraceful adaptation of *Persuasion* [...]. And, in the season's most offbeat film adaptation, Austen's meddling heroine Emma Woodhouse has been charmingly resurrected as a dizzy Beverly Hills babe in the new teenage movie *Clueless*», B. Allen, *Jane Austen for the Nineties*, <https://newcriterion.com/article/jane-austen-for-the-nineties/>, (last accessed 16 October 2025).

since; the 1995 BBC miniseries, for instance, introduced a scene of Mr. Darcy emerging from the lake on his estate, his shirt soaked through: a moment of cinematic eroticism that redefined how viewers related emotionally to Austen's reserved hero. This scene, as well as the hand-flex scene in the 2005 version¹⁶, became a source of collective fascination, spreading through new channels of reception to the point of becoming iconic through GIFs and internet memes.

With the rise of digital culture, the Austen phenomenon evolved once again. The prosumer – the hybrid of producer and consumer theorized by Alvin Toffler¹⁷ and later elaborated by Henry Jenkins¹⁸ – became the emblem of twenty-first-century participation. In the online fan community, readers do not simply admire Austen's universe; they inhabit and rewrite it. Websites such as Archive of Our Own, Fanfiction.net, and Wattpad host thousands of Austen-based narratives, from Regency continuations to modern alternate universes¹⁹.

¹⁶ A scene in which Matthew MacFadyen portrayed Mr Darcy's turmoil over Lizzie by flexing his hand after having helped her into the carriage; see E. Zuckerman, *The 'Pride & Prejudice' Hand Flex: One Gesture and the Web Is Still Swooning*, <https://www.nytimes.com/2025/04/18/movies/pride-and-prejudice-hand-flex-joe-wright.html>, last accessed 14 October, 2025.

¹⁷ A. Toffler, *The Third Wave*, Bantam Books, New York 1980.

¹⁸ H. Jenkins, *Convergence Culture, Where Old and New Media Collide*, New York University Press, New York and London 2006.

¹⁹ On Archive of Our Own there are 3,227 *Pride and Prejudice* fan-fics, <https://archiveofourown.org/tags/Pride%20and%20Prejudice%20->

Austen's narrative has thus turned into a participatory storyworld where authorship is collective, iterative, and open-ended. This cultural dynamic recalls Jenkins's concept of transmedia storytelling: a process where elements of a fiction are dispersed across multiple platforms, each contributing uniquely to the overall storyworld; yet rather than maintaining narrative continuity across platforms, fanfiction often proliferates through contradiction because it does not meet the criterion of continuity. According to Jenkins' core concepts of transmedia storytelling, multiplicity is opposed to continuity, but it has to be welcomed nonetheless, since apocryphal extensions to an established storyworld can be regarded as sources of enrichment of the reader/viewer narrative experience:

Multiplicity allows fans to take pleasure in alternative retellings, seeing the characters and events from fresh perspectives, and comics publishers trust their fans to sort out not only how the pieces fit together but also which version of the story any given work fits within. [...]

This pleasure in multiplicity is not restricted to comics, as is suggested by the recent trend to take works in public domain, especially literary classics, and mash them up with more contemporary genres – such as *Pride and Prejudice and Zombies*, *Sense and Sensibility and Sea Monsters*, or *Little Women and Werewolves*.

%20Jane%20Austen/works, last accessed 16 October 2025; on Fanfiction.net there are 1,336 *Pride and Prejudice* fanfics, <https://www.fanfiction.net/search/?keywords=pride+and+prejudice&ready=1&type=story>, last accessed 16 October 2025; and Wattpad hosts several section dedicated to *Pride and Prejudice* fanfics, <https://www.wattpad.com/search/pride%20and%20prejudice>

The concept of multiplicity paves the way for us to think about fan fiction and other forms of grassroots expression as part of the same transmedia logic – unauthorized extensions of the “mothership” which may nevertheless enhance fan engagement and expand our understanding of the original. For those franchises where there is a strong desire to police and preserve continuity, fan fiction can be experienced by producers as a threat, something which may disrupt the coherence of their unfolding story, but where we embrace a logic of multiplicity, they simply become one version among many which may offer us interesting insights into who these characters are and what motivates their behavior²⁰.

Jenkins further develops his reflection when turning on the educational implications of transmedia storytelling, suggesting that multiplicity can be a useful means of teaching:

Continuity vs. Multiplicity The media industry often talks about continuity in terms of canons – that is, information which has been authorized, accepted as part of the definitive version of a particular story. Education has often dealt in the range of canon – not only the canon of western literature which deems some books as more worth reading than others but also the structures of disciplines and standards which determine what is worth knowing and how we should know it. Multiplicity, by contrast, encourages us to think about multiple version – possible alternatives to the established canon [and it] encourages students to master the logic of history rather

²⁰ H. Jenkins, *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling* (Well, Two Actually. Five More on Friday), https://henryjenkins.org/blog/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html, last accessed 17 October 2025.

than simply what happened. The same thing happens when we explore how the same story has been told in different national contexts. It helps us to see the different values and norms of these cultures as we look at the way the story has been reworked for local audiences²¹.

Referring to fanfiction as part of a transmedia storytelling may appear paradoxical. Transmedia storytelling should imply the orchestrated expansion of a narrative universe across multiple media, designed for coherence – transmedia storytelling, even when it embraces multiplicity, often does so with a diegetic justification, as in the case of parallel universes. Fanfiction, by contrast, thrives on freedom, subjectivity, and multiplicity. It invites contradiction, embraces gaps, and delights in alternative scenarios. Yet the two modes share a fundamental impulse: the desire to explore and deepen an existing storyworld.

At the heart both fanfiction and transmedia storytelling lies what Jenkins calls drillability²²: the motivation to drill deeper into a fictional world rather than merely skim across its surface. Fans seek to understand characters' unspoken emotions, uncharted timelines, and invisible spaces. In this sense, *Pride and Prejudice* fanfiction is transmedia in spirit if not in structure: it expands the Austen universe laterally, generating alternative paths rather than cumulative continuity.

²¹ H. Jenkins, *Transmedia Education: the 7 Principles Revisited*, https://henryjenkins.org/blog/2010/06/transmedia_education_the_7_pri.html, last retrieved on October 17th, 2025.

²² *Ibidem*.

Genette's notion of palimpsests²³ helps clarify this relationship. Each fanfictional text rewrites a hypotext—the original novel—producing a hypertext that both depends on and distances itself from its source. The new text invites readers to perceive both layers simultaneously, recognizing echoes of the original while entering a modified narrative reality. Fanfiction operates precisely in this dual awareness: it celebrates the original by transforming it.

Umberto Eco calls “double coding” the practice of creating a text that can be either fully enjoyed when the intertextual references are decoded, or partially enjoyed when the reception is limited to the plot level²⁴. However, fanfiction based on Jane Austen's works is largely aimed at dedicated readers, whose desire to delve deeper into Austen's narratives leads them to seek rewritings, sequels, and variations²⁵.

The transmedia life of *Pride and Prejudice* reaches a new level of narrative participation in the twenty-first century. Through published novels that revisit the story from the perspective of its minor characters, readers are invited to engage with Austen's universe not merely as observers but as collaborators. The following case studies – Jane Odiwe's *Lydia's Story* (2009), Carrie Kablean's *What Kitty Did Next* (2023), and Janice Hadlow's *The Other Bennet Sister* (2020) – illustrate

²³ G. Genette, *Palimpsests*, cit.

²⁴ U. Eco, *Ironia intertestuale e livelli di lettura*, in Id., *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano 2008, 3^a edizione, pp. 227-252: 251.

²⁵ Even though, to a lesser extent, it can also serve as a gateway to the reading of the source texts.

distinct approaches to expanding and transforming Austen's world.

3. *Pride and Prejudice transmedia storyworld*

A phenomenon characteristic of the digital era and its endless possibilities of transmission, fanfiction made an early appearance in the literary universe of Jane Austen, emerging a century after the publication of *Pride and Prejudice*.

Old Friends and New Fancies (1913) by Sybil G. Brinton, is considered the first work of Austen fanfiction; Brinton's novel unites characters from all six of Austen's novels in a collective sequel. From that moment on, Austen's fictional world began to expand exponentially: what once existed as a self-contained narrative became a living palimpsest, open to reinterpretation by each generation of readers.

The proliferation of fanfiction online has made it impossible to trace the full extent of Austen's afterlife. However, published novels provide a manageable corpus for analysis, revealing how the spirit of fan creativity infuses even works circulating in the traditional publishing market. The novels by Odiwe, Kablean, and Hadlow exemplify this intersection between amateur enthusiasm and professional authorship: they are fan-inspired yet formally crafted literary texts, standing at the crossroads between fandom and canon. In different ways, they rewrite, reinterpret, or expand the events of *Pride and Prejudice*, continuing them in new directions and giving voice to the other three Bennet sisters, whose narrative arcs did not end with a happy conclusion and were consequently open for closure.

3.1. *Lydia's Story* (Jane Odiwe, 2009)

As already mentioned, Lydia's afterlife is briefly outlined at the end of *Pride and Prejudice*, mainly in relation to her sister Liz-zie and her brother-in-law Mr Darcy:

As for Wickham and Lydia, their characters suffered no revolution from the marriage of her sisters. He bore with philosophy the conviction that Elizabeth must now become acquainted with whatever of his ingratitude and falsehood had before been unknown to her, and in spite of every thing, was not wholly without hope that Darcy might yet be prevailed on to make his fortune. The congratulatory letter which Elizabeth received from Lydia on her marriage, explained to her that, by his wife at least, if not by himself, such a hope was cherished²⁶.

Jane Odiwe's *Lydia's Story* revisits the world of Jane Austen's *Pride and Prejudice* from the perspective of the youngest and most impulsive Bennet sister. It gives voice to Lydia, who appears foolish and vain throughout *Pride and Prejudice*, transforming her from a gaudy secondary figure into the protagonist of her own fall and redemption. Among the Bennet sisters, Lydia is the most infamous: her elopement with George Wickham provides the narrative climax of Austen's novel, but it also relegates her to moral exile. Odiwe's *Lydia's Story* reclaims this character, granting her interiority and emotional legitimacy. The novel's first half retells the events of *Pride and Prejudice* focusing on Lydia's point of view and inviting readers to perceive familiar episodes through a lens of

²⁶ J. Austen, *Pride and Prejudice* cit., p. 428.

youthful impulsiveness rather than vice. Odiwe fills the silences left by Austen, giving Lydia motives, desires, and fears. The second half of the novel departs from the canonical timeline, starting from the Wickhams' married life in Newcastle, which was only outlined in the final pages of *Pride and Prejudice*. This portion functions as a true extension—a 'what happened after' that the source text withholds.

Part One of Odiwe's book is set in Brighton and takes place while Lizzie Bennet is falling in love with Mr Darcy in *Pride and Prejudice*. Throughout the book, the third-person narrative alternates with Lydia's letters to her family, in which she projects a happiness that progressively fades. After the first letters from Brighton, in which the reader encounters again the frivolous and fickle Lydia of *Pride and Prejudice*, the incipit of the first chapter mimics Austen's ironically philosophical incipit²⁷ («It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife»), only from Lydia's point of view: «The true misfortune, which besets any young lady who believes herself destined for fortune and favour, is to find that she has been born into an unsuitable family»²⁸. The events that occur in Brighton, of which *Pride and Prejudice*'s readers only know that they result in Lydia's elopement with Mr Wickham, occupy the first part of the fan-fiction, which ends with the shotgun wedding.

In Part Two, what had seemed a romantic adventure quickly turns into a sobering experience: Wickham's charm

²⁷ Cfr. A. Bernardelli, *La narrazione*, Editori Laterza, Roma-Bari 2006.

²⁸ Odiwe, *Lydia's Story* cit., p. 9.

fades as his debts and indifference grow, and Lydia finds herself trapped in a precarious marriage, which is sustained only by Darcy's intervention and money. Through Lydia's lively, self-dramatizing narration, Odiwe captures both her naïve exuberance and the painful awakening to reality that follows. In Brighton and later in Newcastle, Lydia's illusions of grandeur clash with the poverty and isolation of military life. Lydia's letters – full of gossip, self-justification, and flashes of vulnerability – reveal a young woman struggling between her desire for showing off and her understanding of her real condition. She begins to perceive the contrast between Wickham's charm and his deceit, between her sisters' respectable marriages and her own precarious position. Yet, even as she matures, Lydia retains her wit and resilience.

Stylistically, *Lydia's Story* blends historical fiction with the emotional immediacy typical of fan writing. A notable scene set in a Brighton bathing machine evokes a sensuality foreign to Austen's decorum, aligning Odiwe's text more closely with the Regency revival aesthetics popularized by Julia Quinn's *Bridgerton* novels and their television adaptations. By foregrounding passion and subjectivity, the novel modernizes Lydia's voice, transforming scandal into self-discovery, thus characterizing the work as contemporary in its themes. The original plot of Odiwe in Part Two loosely mimics the source text, since – freed from Mr Wickham, who is conveniently revealed to have been previously married – Lydia is then involved in a love story based on the narrative trope “from enemy to lovers”, at the very basis of Lizzie and Darcy's love story in *Pride and Prejudice*. Even Mr Fitzalan's declaration of love to Lydia («I have battled with my feelings but I am worn down, and I cannot keep my counsel any longer, though in my

heart I know I should»²⁹) mimics Mr Darcy's («In vain have I struggled. It will not do. My feelings will not be repressed. You must allow me to tell you how ardently I admire and love you»³⁰).

Odiwe's reinterpretation of Lydia's narrative is basically a rewriting of *Pride and Prejudice* with a flawed protagonist: instead of the headstrong, intelligent Lizzie, the author had to deal with the conceited, self-absorbed youngest Bennet. *Lydia's Story* resonates with Austen's readers as an imitation, missing the opportunity for the author to work on an interestingly different character, whose adventures could have had a different outcome from Lizzie's and Jane's narratives, and end up with a love marriage instead. As a transmedia fanfiction expansion of Austen's storyworld(s), Jane Odiwe's *Lydia's Story* is certainly non canonical, since it removes Jane Austen's characters' diversity, flattening the original variety of dispositions, attitudes, and aspirations. Lydia becomes a character who only had to mature in order to become as Lizzie.

3.2. *What Kitty Did Next* (Carrie Kablean, 2023)

At the end of *Pride and Prejudice*, Austen summarises Kitty Bennet's fate as promising, thanks to her older sisters' support and her younger sister's distance; yet the hint to the «marital advantage» in frequenting Pemberley and Netherfield is only capable of unleashing the imagination of Austen's readers:

²⁹ *Ibid.*, p. 350.

³⁰ J. Austen, *Pride and Prejudice* cit., p. 211.

Kitty, to her very material advantage, spent the chief of her time with her two elder sisters. In society so superior to what she had generally known, her improvement was great. She was not of so ungovernable a temper as Lydia, and, removed from the influence of Lydia's example, she became, by proper attention and management, less irritable, less ignorant, and less insipid. From the farther disadvantage of Lydia's society she was of course carefully kept, and though Mrs. Wickham frequently invited her to come and stay with her, with the promise of balls and young men, her father would never consent to her going³¹.

Carrie Kablean's *What Kitty Did Next* (2023) fills the narrative gap related to the fourth Bennet sister. As a sequel to *Pride and Prejudice*, it follows Catherine "Kitty" Bennet *after* her sisters Jane and Elizabeth have married and left Longbourn. Unlike *Lydia's Story*, the events in Kablean's book do not overlap with those of *Pride and Prejudice*, and the narrative takes its starting point from the conclusion of Austen's novel.

At eighteen, Kitty remains at home with her fretful, socially ambitious mother and her cynical father, who treats her as one of the silly Bennet girls. Even Mary got to get married, so that, lonely and overshadowed by her sisters' success, Kitty feels restless and dissatisfied with her limited prospects. When she is invited to stay with Jane and Mr. Bingley in London, her life begins to change. Immersed in a more refined social environment, she encounters culture, art, and conversation unlike anything she has known in Meryton. Under the Bingleys' gentle guidance, she becomes more observant and self-aware. Kitty studies the piano with Mr Henry Adams, who is also Geor-

³¹ *Ibid.*, pp. 427-428.

giana Darcy's piano teacher; later, Kitty forms a close friendship with Georgiana, an occasion for mutual development. Slowly, she begins to imagine a life not merely defined by marriage or vanity but by self-improvement and purpose. Her growth, however, is interrupted when Lydia, still reckless and indiscreet, appears uninvited at a grand ball at Pemberley. Lydia's flirtations and foolish boasting cause a scandal that implicates Kitty; though innocent, Kitty becomes the object of public embarrassment and private reproach. Mortified and believing she has ruined her reputation beyond repair, she retreats to Longbourn, feeling without any prospect but to tend to her sick mother. Yet, Kitty's character deepens: she manages household affairs, and begins to think for herself rather than rely on others' approval. Mrs Bennet's passing results in Kitty's return to London, where she finally accepts Henry Adams' marriage proposal and fulfills a relation built on equality and affection.

As for *Lydia's Story*, Kablean's main idea for her chosen Bennet sister is to render her a new Lizzie: throughout the novel, she reads widely – including Mary Wollstonecraft's *A Vindication of the Rights of Woman* – and reflects on the narrowness of her society's expectations for women. Jane defines her a «voracious bookworm»³², and Lizzie recalls that Kitty used to read extensively as a child («You're reading again, Kitty? You liked to read as a child. This is excellent news»³³), so that Kitty's arc of redemption is grounded in an extradiegetic past invented for the purpose. By the novel's end, Kitty's jour-

³² Kablean, *What Kitty Did Next*, cit., p. 90.

³³ *Ibidem*.

ney from a neglected, impressionable girl to a thoughtful young woman is complete, yet Carrie Kablean misses the opportunity to craft her own Austenian heroine instead of another dull clone of Elizabeth Bennet.

From a media perspective, Kablean's novel resonates with the affective logic of online fan cultures. It offers a 'redemption arc' for a marginal character, akin to digital fan practices that rehabilitate overlooked figures through empathy and nuance. In line with the transmedia logic—even if not with its continuity rule—Kablean's novel draws from Austen's life also, since the author cannot resist the temptation to metafictionally render Kitty a writer, in addition to confer to books the function of saving her life. Kitty's decision to write is explicitly re-conducted to Austen's biography:

[Kitty] remembered that one of the books had been authored by 'A Lady'. Was it a comedy of manners or a romance? Kitty wasn't sure, but the author had chosen to remain anonymous. Could she write a book? She wasn't sure about that either. 'That would surprise them all,' said the voice again. So it would, thought Kitty, the idea taking tenuous hold³⁴.

An act of love towards Jane Austen and *Pride and Prejudice*, Carrie Kablean's *What Kitty Did Next* stands as a narrative expansion of the Bennets' storyworld that responds to the readers' desire of knowing more. It couldn't be part of a transmedia expansion of Austen's novel based on continuity

³⁴ *Ibid.*, p. 268.

and consistency but rather belongs to the broader transmedia fanfiction scenario.

3.3. *The Other Bennet Sister* (Janice Hadlow, 2020)

Mary was the only daughter who remained at home; and she was necessarily drawn from the pursuit of accomplishments by Mrs. Bennet's being quite unable to sit alone. Mary was obliged to mix more with the world, but she could still moralize over every morning visit; and as she was no longer mortified by comparisons between her sisters' beauty and her own, it was suspected by her father that she submitted to the change without much reluctance³⁵.

Mary Bennet is the most despised of the Bennet sisters: the plain and pedantic middle sister has long been a symbol of moral rigidity and emotional repression. Janice Hadlow's *The Other Bennet Sister* transforms her into a complex heroine who experiences an intellectual and emotional journey.

The novel begins within the familiar setting of Longbourn: as for *Lydia's Story*, it overlaps the events in *Pride and Prejudice*, only from another perspective. Mary is seen as constantly put aside and undermined: her mother dismisses her for lacking beauty; her father gives her little attention; her sisters – Jane, Elizabeth, Lydia, Kitty – do not include her and consider her as awkward and odd. Mary retreats into books, study, music, and religion. She wants to be good, to be right, to please – but feels she never measures up. Early in the novel she endures sharp embarrassments: at the Netherfield ball (pivotal in *Pride and Prejudice*, since it is the occasion of the

³⁵ *Ibid.*, p. 428.

first dance between Lizzie and Mr Darcy) her singing is poorly received, and Lizzie asks her father to remove Mary from the piano to stop her from embarrassing the whole family. Janice Hadlow expands this *Pride and Prejudice* scene, making it a key moment in the relationship between Mary and Lizzie, since it undermines their sisterly relation and deprives Mary of the support of her strong older sister.

Hadlow takes elements of both Austen's novel and of the movie adaptations and exploits them in order to fill in the gaps that in *Pride and Prejudice* were left open to the reader's interpretative cooperation³⁶. The most important example is her interest in Mr Collins, built from Mary's appreciation of Rev. James Fordyce's *Sermons to Young Women*: the same book with which Mr Collins delights the Bennets during the evening readings at Longburn. Janice Hadlow invents Mary's interest in marrying Mr Collins, and makes her confide her hopes to Charlotte Lucas, so that, when Miss Lucas accepts Mr Collins' proposal, Mary is deprived of a sensible matrimonial prospect. Some framing from the 1995 adaptation (close-ups of Mary, whose expression is open to interpretation) could be reread through these lenses and may have served as a source for Hadlow's narrative scheme.

As the events of *Pride and Prejudice* unfold through her perspective, Mary watches her sisters marry: Jane to Mr Bingley, Elizabeth to Darcy, Lydia to Mr Wickham; and even for Kitty, Hadlow imagines a wedding. Mary is left behind. After Mr. Bennet's death, Mary's insecurity worsens. She has no

³⁶ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 1979.

home; inheritance issues leave Longbourn in the hands of Mr. Collins (as envisaged in Austen), and Mary finds herself moving from one sister's house to another, never feeling entirely welcome. She seeks purpose, struggling with loneliness and her own doubts.

A turning point comes with her relationship to Charlotte Lucas and Mr. Collins, and with support from unexpected quarters. Though Mr. Collins is often ridiculed in *Pride and Prejudice*, in this novel Mary and he converse intellectually even after he marries Charlotte Lucas, to the point that Mary has to renounce their hospitality to avoid being cause of marital trouble.

In London with her aunt and uncle Gardiner, Mary begins to attend salons and social events where the scale of society is broader; she starts to understand not only what she lacks in self-esteem, but also what she truly wants: meaningful conversation, respect, perhaps love. London allows Mary to reinvent herself:

It could not be more different from Meryton, where your name and history were common knowledge, and your past would always define you. Here, no one cared. It was a thought that gave her a little twinge of fear, but also of excitement³⁷.

Suitors arrive: Tom Hayward, a lawyer and a man of letters, appreciates Mary's intellect, urges her to be less rigid, to express her feelings; also, William Ryder, a wealthy but less stable suitor, who is more favoured by her mother for status.

³⁷ Hadlow, *The Other Bennet Sister*, cit., p. 321.

Mary's mother urges her toward Ryder; Mary is conflicted. Caroline Bingley also plays a role – offering criticism and social rivalry. Mary's emotional growth culminates during a tour in the Lake District: it's here that Mary realises that Tom Hayward is the one she truly respects and loves – he has challenged her with poetry, understood her, been patient. They finally admit their mutual feelings. Mary, who once doubted she could ever be enough, now has the confidence to recognize genuine affection when it comes.

By the end, Mary has chosen to accept love on her own terms: not the flashy or superficial, not for appearances or wealth, but for respect, understanding and companionship. She refuses what does not suit her, embraces what does. Her transformation from the invisible, self-doubting sister to a woman of self-worth is complete. She neither gets “broad acres” nor becomes a grand lady, but she finds happiness and emotional fulfillment.

Stylistically, *The Other Bennet Sister* differs most than other Austen-derived novels from the fanfictional tone of immediacy and imitation. Hadlow writes with the confidence of an author who fully acknowledges her debt to Austen while asserting her independence. Her Mary is not merely an echo of the original nor a clone of Lizzie Bennet but a fully realized subject, whose development doesn't merely repropose that of Lizzie or Jane in *Pride and Prejudice*. In this, Hadlow achieves what transmedia storytelling promises but rarely fulfills: narrative autonomy within a shared world.

4. *Conclusion: Austen's Transmedia Fanfiction Universe*

The novels by Odiwe, Kablean, and Hadlow demonstrate that the Austen storyworld is not a static literary monument but a dynamic participatory field. Each author, in different ways, extends the narrative space of *Pride and Prejudice* beyond its fictional limits, offering readers both continuity and renewal.

In media terms, these works embody the convergence of transmedia logic and fanfictional creativity, turning Austen's expanded storyworld into what Genette describes as a palimpsest. In giving voice to characters once marginalised, they also perform a type of narrative justice, fulfilling the reader's desire to see and know more, as per Jenkins' stance of drillability. The transmedia expansion reveals a crucial truth about modern storytelling: literary worlds do not end with the final page. They persist, evolve, and invite participation. Through transmedia fanfiction, Austen's universe continues to expand, not by authorial decree but through collective imagination.

Through derivative narratives – from fanfiction published on internet platforms to novels released by publishing houses – a story becomes part of a tesseract at the intersection of multiverses, *i.e.*, parallel fictional realities in contradiction with each other. In the case studies under review here, there are scenarios (*The Other Bennet Sister*) in which Mr Bennet dies and the menace of the entail becomes effectual, so that Mr Collins and Mrs Charlotte Collins take residence at Longbourn; other scenarios (*What Kitty Did Next*) that encompasses the death of Mrs Bennet, forcing Kitty, as the last unmarried daughter, to stay at home with her father, since Kablean imagines Mary's wedding with a missionary that takes her to India.

In various derivative books, forming a transmedia fan-fiction universe, the Bennet sisters, once confined to Longbourn, now inhabit a boundless storyworld shaped by the voices of their readers, each installation a gateway to the knowledge of the original book, whose narrative value is, of course, beyond measure.

Carlotta Susca

SEZIONE MISCELLANEA

VII. Judas ou Job? Barrès juge de Dreyfus

di Valerio Cordiner

Je n'étais qu'un officier d'artillerie, qu'une tragique erreur
a empêché de suivre son chemin» (A. Dreyfus)

1. *Damnatio memoriae*

La postérité a été inclemente avec Barrès. Si Bourget, Coppée, Heredia, Verne et Valéry, comme Cézanne, Degas, Rodin, Renoir et Toulouse-Lautrec furent des antidreyfusards, cela n'empêche personne d'admirer leurs œuvres. Et ce, du fait que leur public n'est pas tenu à connaître cet engagement ni, d'ailleurs, leur antisémitisme, ainsi que nul ne se rappelle qu'une partie importante de la gauche, communarde et ouvriériste¹, les partagea sans complexe ni conséquences durables. Sur Barrès seul, en revanche, pèse la honte d'avoir sévi sur le capitaine, Barrès qui, à ce titre, est devenu une «fripouille devant les siècles»², un illisible et un innommable, alors que Cé-

¹ Z. Sternhell, *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Fayard, Paris 2000², pp. 272-274.

² C'est Barrès lui-même qui le prévoit, au cas où les dreyfusards gagneraient la partie: «Si Dreyfus et ses amis écrivent l'histoire et les manuels scolaires, vous, patriotes, qui me lisez, moi qui vous parle, et le brave Marchand, nous ne serons que des fripouilles devant les

line, Drieu et même Bardèche et Brasillach ont gardé une certaine audience, comme s'ils n'avaient pas écrit ce qu'ils ont écrit, quand leurs injures accompagnaient les trains vers Birkenau.

Barrès a inventé le mot "socialisme national", il est donc le précurseur du national-socialisme³; et cela suffit pour n'en parler plus, voire pour tenir en suspicion ceux qui osent s'y frotter. «Sa mémoire», pourtant, «est restée chère comme sa personne»⁴ à des marxistes, des libéraux et des résistants: Aragon⁵, Bernanos, Malraux, Domenach. Et même des juifs ont voulu se joindre à la petite équipe des barrésiens malgré

siècles», M. Barrès, *Scènes et doctrines du nationalisme*, F. Juven, Paris 1902, p. 377.

³ C'est finalement la thèse du volume, autant documenté que partisan, du susmentionné Z. Sternhell, *op. cit.*

⁴ L. Blum, *Le Vrai Monument de Maurice Barrès*, in *le Populaire*, s.n., 25 septembre 1928.

⁵ Il me plait, à ce propos, de rappeler que c'est en pleine occupation allemande et dans une feuille clandestine que Aragon publia un retentissant article: L. Aragon, *Barrès avec nous*, in *Les Étoiles* [à reproduire et faire circuler], 10 août 1943. Plus tard, le même Aragon, admis entretemps au Comité central du PCF, osa braver ses camarades et l'opinion publique progressiste en déclarant en pleine guerre froide: «quand on vient à avoir à choisir entre le roman politique ou la haine du roman politique, entre la reconnaissance de la vérité nationale et sa négation pure et simple, entre, non pas le matérialisme mécaniste et le matérialisme dialectique, mais le matérialisme quel qu'il soit et la condamnation théologique du matérialisme, et cætera, eh bien, oui, décidément, en ce sens, je me considère comme barrésien», Id., *Actualité de Maurice Barrès* [1948], in *La Lumière de Stendhal*, Denoël, Paris 1954, pp. 261-269, p. 268-269.

tout: Blum, Proust, Spire, Vercors et, plus récemment, la fille du grand hébraïsant Georges Vajda. Je résume en quelques mots les arguments de leur plaidoyer. Le nationalisme de Barrès a un fondement culturel, une empreinte jacobine et un but défensif⁶. Son antisémitisme, parfois virulent, est pourtant dérivé, attendu qu'il vise en premier lieu une classe sociale – la haute finance – et une origine géographique – l'Allemagne – que les Israélites («juifs allemands» et «banquiers juifs») sont censés incarner⁷. Que le facteur religieux ne soit pas pris en

⁶ Sur le nationalisme barrésien, s'inscrivant en droite ligne de Michelet, d'Augustin Thierry et pour tout dire de Quatre-Vingt-Treize, voir: J. Touchard, *Le Nationalisme de Barrès*, in *Maurice Barrès*, sous la dir. de J. Schneider, Faculté des Lettres, Nancy 1963, pp. 161-173; M.-Fr. Guyard, *Barrès et la Révolution française: la leçon des Déracinés*, in *Barrès. Une tradition dans la modernité*, sous la dir. d'A. Guyaux-J. Jurt-R. Kopp, H. Champion, Paris 1991, pp. 131-137; É. Roussel, *Barrès et l'Action française*, in *Barrès. Une tradition dans la modernité*, cit., pp. 145-152; S. Al-Matary, *À la frontière des "races": la géographie morale de Maurice Barrès*, in *Romantisme*, 130, 2005, pp. 95-109; B. Krulic, *Le Peuple chez Maurice Barrès, une entité insaisissable entre unité et diversité*, in *Sens public. Revue électronique internationale* (numéro monographique: "Peuple" et "Volk": *réalité de fait, postulat juridique*), n.n., 2007, pp. 2-13 (<https://sens-public.org/articles/384/>).

⁷ Les scandales politiques et financiers de la fin du siècle furent pour les contemporains de Barrès les points de cristallisation d'un antisémitisme de type moderne à qui le Romantisme avait donné une vague couleur d'anticapitalisme. Voir: J. Verdès-Leroux, *Un prototype des scandales politico-financiers: le krach de l'Union Générale* (1882), in *Le Mouvement social*, 66, 1969, pp. 89-103; J.-Y. Mollier, *Le Scandale de Panama*, Fayard, Paris 1991, pp. 9-10; P. Birnbaum,

compte, l'atteste sa considération de l'histoire juive comme l'«un des plus prodigieux romans de l'humanité»⁸. Il faut également distinguer entre l'exhibitionnisme outré de ses déclarations publiques et son amabilité exquise au privé⁹, qui en fit par exemple l'estimateur et presque l'ami de ses adversaires Jaurès, Sembat, Pressensé, Sautumier¹⁰. Quant à son adhésion au camp antidreyfusard, en sus d'en relever le caractère opportuniste (de la part d'un candidat perdant une élection après l'autre), on a aisément démontré, dates à la main et preuves à l'appui, qu'elle fut tardive et somme toute modérée¹¹. Et

Les Juifs d'État dans les guerres franco-françaises. Du boulangisme au front populaire, in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 33, 1992, pp. 26-44.

⁸ M. Barrès, *Scènes et doctrines*, cit., p. 63, note 1.

⁹ André Rouvière, dans un nécrologe perçant du fameux polémiste, s'était longuement entretenu sur son désir enfantin de briller. Voir C. Coquio, *André Rouveyre "avec Barrès éteint"*, in *Barrès. Une tradition dans la modernité*, cit., pp. 315-333.

¹⁰ Ceux qui n'ont jamais lu Barrès, voire qui ne le connaissent qu'à travers les précis d'histoire littéraire, ne songeraient jamais à lui comme à «l'homme d'un dialogue et d'une conciliation», P. Moreau, *Maurice Barrès ou l'Homme libre*, in *Maurice Barrès*, cit., p. 9-18. Et pourtant, il ne suffirait pour le démontrer que de rappeler sa conduite publique et son deuil privé au lendemain de l'assassinat de Jean Jaurès. Voir J.-P. Colin, *Maurice Barrès. Le Prince oublié*, Info-lio, Gollion 2009, pp. 149-150.

¹¹ Je conseille, à ce sujet, la lecture de l'article documenté et objectif consacré par Pierre Bénard à l'engagement antidreyfusard de Barrès dans le portail de la *Société internationale d'histoire de l'Affaire Dreyfus* (<https://affaire-dreyfus.com/dictionnaire-bio/dictionnaire->

qu'elle fut brève, de surcroît, vu que Barrès n'eut pas à attendre la réhabilitation du capitaine pour se taire et prendre ses distances de l'événement et de son ambiance malsaine¹². Les amitiés juives et dreyfusardes qu'il renoua dès 1903 sont plus éloquentes là-dessus que toute démonstration¹³. Dix ans après, sous prétexte de la patrie en danger, il réintégra le peuple d'Israël dans la communauté nationale, par ces *Diverses Familles spirituelles de la France*¹⁴, qui lui causeront bien des reproches à droite et même l'accusation d'origines sémites et

biographique-et-geographique-de-l'affaire-dreyfus-v-maurice-barres/).

¹² Voici ce qu'il osa affirmer, à la tribune de la Chambre, quatre jours après la réhabilitation du capitaine: «Quelles que soient les impressions que je ne puis chasser de mon esprit, de ma sensibilité, et de tout mon être, *je ne suis pas de ceux qui s'insurgent contre une vérité judiciaire*. Dreyfus a été le traître pendant douze ans au nom d'une vérité judiciaire. Depuis vingt-quatre heures, par une autre vérité judiciaire, il est l'innocent. C'est une grande leçon, messieurs, je ne dis pas de scepticisme, mais de relativisme, qui nous invite à modérer nos passions», cité par S. Vajda, *Maurice Barrès*, Flammarion, Paris 2000, p. 167.

¹³ Entre autres réconciliations heureuses, signalons celle avec Marcel Proust, ayant eu lieu, chez les Noailles, en 1903. Voir J.-P. Colin, *op. cit.*, p. 133. À ce propos, on ne saurait oublier l'intimité entre l'audacieuse comtesse valaque qui trônait sur ce salon cosmopolite et libéral et l'intraitable antisémite, lequel, quelques années auparavant, avait déjà plié ses genoux en adoration devant la baronne juive allemande Madeleine Deslandes.

¹⁴ M. Barrès, *Les Diverses Familles spirituelles de la France* [1917], Plon, Paris 1930², pp. 53-73.

d'une secrète fidélité au judaïsme de ses ancêtres¹⁵. Son anti-germanisme préventif, dans l'après-guerre, est un autre élément à sa décharge¹⁶; et ce, d'autant plus qu'un général de brigade à titre temporaire s'en souviendra, en juin 1940, au moment de s'envoler pour Londres avec la France dans son bagage. Pour en finir, et à défaut des excuses formelles qu'il a manqué à sa honte de faire, des allusions dans ses *Cahiers* et des conversations rapportées permettent de croire que l'antisémite qu'il fut avait vécu longtemps avant sa mort en 1923.

2. *La fidélité ou l'honneur*

Le voici, en gros, le dossier de son pool de défense à l'encontre des demi-savants¹⁷, ou des fanatiques, qui ont fait de lui le

¹⁵ Même avant ce pamphlet œcuménique, Jean de Bonnefon avait insinué des doutes quant à l'origine française de la famille Barrès, en lui attribuant, en revanche, une souche marrane, psychologiquement démontrée par la complaisance de Barrès à l'endroit du clan juif. Voir J. de Bonnefon, *M. Auguste Maurice Barrès*, Société d'éditions, Paris 1908.

¹⁶ Il faudra – au sujet de la menace allemande, couvant dans l'après-guerre, pour éclater dans les années Trente – consulter les articles et les discours prophétiques recueillis dans M. Barrès, *Les grands problèmes du Rhin*, Plon, Paris 1930.

¹⁷ Domenach, futur signataire du Manifeste des 121, est encore plus explicite, quand il appelle «des demi-ignorants» les pseudo-historiens et les soi-disant philosophes «qui présentent Barrès en

mentor de Doriot. Pour ma part je reviendrai au livre noir de l’Affaire – *Scènes et doctrines du nationalisme* – pour y trouver, là où personne ne se l’attendrait, de quoi essayer Barrès de la boue de sa légende infâme. Dès le début, il nous surprend, explicitant la répugnance qu’il dut surmonter pour rassembler ce recueil¹⁸, dont il offrit d’ailleurs un exemplaire aux pages blanches sous couverture vélin à une dreyfusarde de haute volée (et d’un charme sans égal) avec cette dédicace: «À Madame de Noailles, ce livre tel qu’elle aurait voulu qu’il fût»¹⁹. Tant de dégoût lui vient du souvenir de la «tristesse puissante et monotone» de Rennes, une «grandiose maussaderie» qui lui rappelle les «mornes accablements» de la campagne lorraine envahie par les Prussiens²⁰. Les «miasmes» qu’il a respirés à Rennes, en sus d’«empoisonner [son] sang»²¹, lui gâtent son style inimitable, qui s’encombre, au service des faussaires, d’images triviales et de formules d’emprunt²². Celui qui fut, pour la jeu-

préfasciste», J.-M. Domenach, *Barrésisme et révolution conservatrice*, in Barrès. *Une tradition dans la modernité*, cit., pp. 139-143, p. 142.

¹⁸ M. Barrès, *Scènes et doctrines*, cit., p. 3.

¹⁹ Cité par S. Vajda, *op. cit.*, p. 152.

²⁰ M. Barrès, *Scènes et doctrines*, cit., p. 159.

²¹ *Ibid.*, p. 203.

²² Ceux qui s’interdisent de lire Barrès – par conformisme, par superficialité – manquent aussi la belle occasion d’améliorer leur prose. J’en veux pour preuve l’opinion d’un dirigeant communiste qui fut aussi l’un des plus grands écrivains du XX^e siècle: «Un jour viendra où l’on relira Barrès, en faisant à ses idées aussi peu de place que l’on en donne à celles de Saint-Simon, quand on va chez ce grand seigneur chercher des leçons de langage», L. Aragon, *Actualité de Maurice Barrès*, cit., p. 263.

nesse de France, le maître en intelligence et en sensibilité²³ s'abaisse, ici, à jouer les élèves d'un Jules Soury ou d'un Joseph Drumont. À quoi bon, alors, ce gaspillage d'énergies et de temps? Les consultations approchent et son électorat est antidreyfusard. De quoi pactiser avec ses principes, esthétiques ou autres. Ce conformisme utilitaire, agrémenté des vieux flonflons sur l'invasion métèque, se réclame abusivement d'autres batailles et d'engagements passés: Boulanger et Panama projetés sur Dreyfus, une ombre qui couvre et qui confond des réalités fort disparates²⁴. Et ce n'est pas tout. Car l'œil aussi qui toise en jugeant n'est plus le même, quand l'ancien *Ennemi des lois*²⁵ s'est fait un honnête homme qui flatte les gendarmes et les galonnés. Le notable qu'il est devenu proclame à qui veut l'entendre le devoir de s'enrôler. À Rennes, «ville qu'arrose le Rubicon»²⁶, l'on se doit de bien choisir – «Dreyfus ou les

²³ Les anti-barrésiens par préjugé intellectuel sursauteront peut-être en apprenant l'avis d'un jeune critique littéraire, destiné plus tard à guider le Font Populaire et finalement à attendre la Libération dans le camp de Buchenwald: «Je sais bien que M[onsieur] Zola est un grand écrivain; j'aime son œuvre qui est puissante et belle. Mais on peut le supprimer de son temps par un effort de pensée; et son temps sera le même. Si M. Barrès n'eût pas vécu, s'il n'eût pas écrit, son temps serait autre et nous serions autres. Je ne vois pas en France d'homme vivant qui ait exercé, par la littérature, une action égale ou comparable», L. Blum, *Les Livres*, in *Revue blanche*, 91, 15 novembre 1897, p. 292.

²⁴ M. Barrès, *Scènes et doctrines*, cit., pp. 3-4.

²⁵ Id., *L'Ennemi des lois*, Perrin, Paris 1893.

²⁶ Id., *Scènes et doctrines*, cit., p. 134.

grands chefs»²⁷ –, la révolte ou la discipline, le cœur ou le porte-monnaie traduit en franc-parler. Pour complaire à l'opinion publique et pour mentir à sa propre conscience, il fait appel au déterminisme de la famille qui lui enjoindrait en

²⁷ *Ibid.*, p. 129. Domenach a parfaitement saisi les causes profondes de l'adhésion soudaine et inattendue (entre autres, pour Léon Blum, qui avait essayé, en 1897, d'ajouter la signature du "Prince de la jeunesse" à la demande de réhabilitation judiciaire du capitaine) de Barrès au clan antidreyfusard: «Les tribunaux ont jugé; les ministres ont couvert..., admirable certitude hiérarchique qui calme tant de consciences devant les grandes exécutions; il ne peut admettre "que six ministres de la Guerre et trois présidents du Conseil se soient trompés et nous aient trompés pendant six ans!" Mais la raison essentielle est ailleurs: dans ce sentiment impérieux de la faiblesse française, que nous avons discerné à la racine de la réaction nationaliste. Défendre Dreyfus, c'est discréditer ses supérieurs et ses juges, c'est affaiblir l'armée qui est, dans un État dégénéré, le corps solide, le seul où demeurent les vieilles vertus: rempart contre l'invasion, noyau d'un futur redressement, l'organe même de la permanence de la patrie. Curieuse contradiction, pour un nationaliste acharné à ressusciter les forces vives de l'instinct, que de courir ainsi aveuglément à la défense des institutions! Barrès sait bien pourtant qu'il n'y pas de vrai courage sans honneur; et l'honneur risque de périr, avec la confiance que l'opinion porte aux juges et aux soldats, dans cette iniquité qui cherche à se prolonger par le mensonge. Mais le souci de la force, des apparences de la force, s'oppose à toutes les questions – comme si la France était un vase fragile que le moindre coup briserait. Ainsi le nationalisme entre-t-il en bloc et pour longtemps dans le parti de l'ordre», J.-M. Domenach, *Barrès par lui-même*, Seuil, Paris 1954, p. 46.

toute circonstance d'appuyer les siens et leurs intérêts²⁸. Mais chacun sait ce que cela veut dire après 1848: s'assurer ses rentes et ses privilèges; et rien de plus. La foi dans l'armée et dans la magistrature – institutions devant lesquelles il «[s']incline»²⁹ – ne sert donc que de sauvegarde contre l'instabilité sociale. Il en va de même pour la menace exhibée d'une conspiration de l'étranger, ne soutenant l'innocence du capitaine que pour affaiblir la France³⁰.

Voilà le *hic*! Barrès veut protéger ce qu'il nomme «l'autonomie et la continuité françaises»³¹ – autrement dit son pécule et sa réputation – et non pas crucifier Dreyfus par haine antijuive. Celui-là, qui est l'ennemi public et héréditaire, il le contemple à deux reprises: lors de sa dégradation en 1895 et à Rennes, quatre ans après. Je vous convie à lire ces deux passages sans préjugés. À cette condition, le petit homme, droit et rigide comme un clou obstinément planté au milieu des sbires et de la populace, vous paraîtra comme façonné sur un moule, certes, traditionnel et même démodé, mais totalement inattendu: celui du héros cornélien. Un nouvel Horace, la première fois, «alla[n]t d'un pas ferme, la mâchoire haute, le corps tout d'une pièce, la main gauche sur la poignée du sabre, la droite balancée»³². Tel Polyeucte, la seconde, «mince flot de dou-

²⁸ Les plus belles pages consacrées au déterminisme des cimetières se trouvent dans M. Barrès, *Le 2 novembre en Lorraine*, in *Amori et dolori sacrum* [1902], Émile-Paul frères, Paris 1916, pp. 251-270.

²⁹ Id., *Scènes et doctrines*, cit., p. 47.

³⁰ *Ibid.*, p. 65-66.

³¹ *Ibid.*, p. 61.

³² *Ibid.*, p. 134.

leur», «misérable guenille humaine»³³, «chair vivante et broyée»³⁴, mais encore à même de garder «le corps raide dans l'uniforme neuf, le képi sur les genoux, le visage droit vers les juges»³⁵. Dans la barrésienne *Parade de Judas*, on a aperçu en filigrane le spectacle troublant de la souffrance de Job. C'est vrai. Mais, j'y vois autre chose, en plein jour et debout sur la scène: un vrai militaire français, auprès duquel ce faux cul de Mercier et même Déroulède (qui, pourtant, fut un homme de valeur et de conviction) font une piètre figure. Dreyfus, tenant ferme sans broncher à «tous ces vents de haine»³⁶, est tellement quelqu'un devant qui se mettre en garde à vous en claquant les talons que Barrès doit s'imposer d'y résister. Toutes les saloperies, bien connues et mises en épingle, qu'il formule à l'occasion contre le «traître» et les «perfides juifs», ne lui servent donc que d'antidote, non pas tant à «la force qui pénètre son cœur par les chemins de la pitié»³⁷, quant à l'admiration qui le transporte à la vue de ce «pilori qui marche»³⁸ – bravement – dans la légende, de cette squelette en uniforme qui ose encore «ordonner» à la France entière son innocence³⁹, tenir tête à l'accusateur public et démentir des généraux⁴⁰, «interpeller un caporal, puis un lieutenant et réclamer leur salut»⁴¹.

³³ *Ibid.*, p. 138.

³⁴ *Ibid.*, p. 140.

³⁵ *Ibid.*, p. 138.

³⁶ *Ibid.*, p. 135.

³⁷ *Ibid.*, p. 141.

³⁸ *Ibid.*, p. 135.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 155.

⁴¹ *Ibid.*, p. 158.

3. *La boîte à chagrins*

Barrès, vis-à-vis du soldat français de ses plus beaux rêves, peut à l'envie se refuser à la compassion, inciter les juges et la salle au sacrifice expiatoire. Il peut aussi fabuler l'existence d'un vaste syndicat d'espions et d'étrangers manœuvrant avec leurs «millions follement dépensés»⁴² cette «loque humaine»⁴³ à l'assaut de la République. Il peut de même accréditer toute médisance contre le capitaine et sa famille⁴⁴, tandis qu'il pare d'une dignité olympique le culot incroyable de Mercier. Il peut en outre conclure de sa race et sa capacité à trahir et son impossibilité à ce faire, Dreyfus n'étant pas français mais bien juif, à savoir un apatride par définition⁴⁵. Il peut enfin l'écarter du genre humain en en faisant un abruti, un automate, un monstre, le plus souvent un «animal traqué [...] qui se rase»⁴⁶. Une bête, donc, mais d'une espèce singulière: «sous les huées populaires, le loup qui fait face aux chasseurs»⁴⁷. Et chacun, tant soit peu cultivé, de se souvenir du loup féroce, mais noble et courageux, d'Alfred de Vigny... Somme toute, et comme au loup dans sa forêt, le seul grief qu'on sait lui faire, c'est d'être

⁴² *Ibid.*, p. 159.

⁴³ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁴ «J'ai recueilli en Alsace des renseignements sur les Dreyfus», *ibid.*, p. 150. Ainsi débute, sous l'apparence d'une enquête objective, un portrait factice et pour tout dire infâme de l'officier républicain et de son honorable famille française, composé d'un bout à l'autre de mensonges, de médisances, des suppositions.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 152-153.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 142-143.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 154.

dangereux pour la paix publique. Et de l'être surtout à cause des forcenés qui le soutiennent et encore plus du fait que son innocence implique la faute des institutions: des militaires qui l'ont accusé et des juges qui l'ont condamné⁴⁸. De ce constat élémentaire dérivent au moins trois conséquences: la peine que Barrès se donne pour établir la culpabilité de Dreyfus; sa satis-

⁴⁸ C'est donc par un acte de foi – en ces pouvoirs qui protègent la France et qui condamnent Dreyfus, voire qui la protègeraient en condamnant Dreyfus – que Barrès se range du côté des partisans de la culpabilité: «Nous sommes plusieurs millions d'honnêtes gens qui n'avons jamais eu à connaître l'affaire, et qui nous sommes confiés – c'était la raison et le devoir – à l'autorité légitime des conseils de guerre et des chefs de l'armée. Si les généraux Mercier, Billot, Chanoine, Zurlinden et MM. Cavaignac et Méline nous ont trompés, s'ils nous ont associés à l'œuvre infâme de maintenir au bagne un innocent, nul châtement est assez lourd pour eux. Disons-le hautement, puisque nous le pensons tous: au lendemain du conseil de guerre, nul dans le pays n'admettrait que les chefs de l'armée se consolassent de leur défaite en songeant qu'ils n'ont perdu ni leurs galons, ni leurs rubans, ni leurs appointements. On ne peut pas impunément déchaîner sur un pays la tempête. "Levez-vous vite, orages désirés...". Que leur mensonge foudroie ceux qui parlent d'apaisement. Vous savez bien que Cornély, s'il rêve d'un compromis, ne pourra pas, au sein du dreyfusisme, balancer Jaurès qui veut par l'acquittement du traître la destruction de l'armée. Un Jaurès entouré de ses bandes est autrement puissant qu'un Cornély qui tire un coup de fusil en enfant perdu séparé de son monde naturel. Il y aura des représailles, parce que Jaurès et Clemenceau les veulent, parce que *tout le monde*, tout le monde, vous dis-je, en reconnaîtra la nécessité», *ibid.*, pp. 132-133.

faction pour l'allégement de la sanction émise à son encontre⁴⁹; sa prière à tous de s'en tenir à la vérité judiciaire, quelle qu'elle fût, sans prétendre davantage⁵⁰.

Il y a un autre mérite à lui attribuer, en sus de sa modération. Bien qu'il se méprenne au fond, son jugement est lucide. Ce qu'il a compris, lui, presque au-dessus de la mêlée, c'est que Dreyfus, le «pauvre diable»⁵¹, ne compte pas, qu'il est utilisé, tel «un symbole» voire un prétexte⁵², par les uns comme par les autres, et qu'il va payer pour tous, ainsi qu'une

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 209-210.

⁵⁰ «Il y a des Français qui nettoient leurs fusils. D'autres, en petits comités, dressent des listes de proscription. Moi, j'attends les solutions du conseil de guerre et de la cour de cassation. J'ai reconnu ces institutions implicitement par le fait de ma naissance de père et mère français, et je les subventionne chaque année pour qu'elles me fournissent des vérités», *ibid.*, p. 41.

⁵¹ *Ibid.*, p. 208.

⁵² Suivant Barrès (qui, d'une certaine manière, annonce les considérations amères de Péguy sur la grande escroquerie politique en quoi l'Affaire se convertirait après sa conclusion judiciaire), l'imputé Dreyfus serait employé par ses bienfaiteurs «pour faire triompher les diverses préoccupations qui leur tiennent à cœur et qui n'ont rien à voir avec le problème proposé aux juges du conseil de guerre. Aussi disent-ils que Dreyfus est un symbole. Entendez que des intrigants politiques ont ramassé ce petit juif comme une arme, comme un couteau dans la poussière», *ibid.*, p. 33. Et encore: «L'immense majorité des dreyfusards sont déterminés par des préoccupations qui n'ont rien à voir avec l'hypothèse de l'innocence. Pour les uns, il s'agit de porter un coup à l'*antisémitisme* [...]. Pour d'autres, il s'agit d'abolir la juridiction militaire [...]. Pour d'autres, enfin, il s'agit de détruire l'armée», *ibid.*, p. 31-32.

boule de chair vivante disputée entre deux camps de joueurs»⁵³; mais une «chair, animée tout de même par un souffle humain» qu'il voudrait «arrachée à cette douloureuse bataille»⁵⁴, si seulement les parties en cause le permettaient. Certes, Barrès est l'homme d'une faction, pour qui la faute incombe surtout aux autres: aux anarchistes de l'estrade et à ceux de la rue, aux snobinettes et aux rastaquouères, aux pédants et aux artistes qui immolent l'ordre constitué à des idées abstraites⁵⁵ et plus souvent à leur ambition. Ce sont eux, leur orgueil et leur trop d'intelligence qui menacent la France; eux, des Français défroqués et déracinés, «les grands responsables, que le châtiment devrait atteindre»⁵⁶; eux, bien plus indignes et coupables à son avis que le juif apatride, qui joue si bien la part du national, s'il ne l'est pas devenu de plein droit, suite à l'ordalie de son procès.

On dira, et à raison, que je force un peu la main à Barrès. Et pourtant c'est bien cette main qui a écrit que «la mise

⁵³ *Ibid.*, p. 138.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁵⁵ Une fois de plus, c'est le kantisme – la morale abstraite instillée par les Allemands dans les universités françaises – que Barrès condamne, en l'occurrence aux dépens de l'innocent Dreyfus: «La moralité publique et le salut national voulaient, contre le gouvernement, la condamnation d'un traître utilisé par une faction. Il ne s'agit pas d'avoir des idées "généreuses"; il s'agit d'avoir des idées raisonnables. Ah! c'est toujours plus *agréable* d'absoudre que de condamner. C'est toujours commode de détourner ses yeux et de dire: "Pauvre diable!"», *ibid.*, p. 208.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 209.

en liberté du traître Dreyfus serait après tout un fait minime»⁵⁷, à condition que ses «implacables partisans»⁵⁸ n'en voulussent pas profiter pour précipiter la France dans la guerre civile⁵⁹. Ce que, d'autre part, on ne saurait leur interdire, au cas où le capitaine fût déclaré innocent, vu que l'armée et la magistrature ont misé tout sur sa responsabilité. De toute manière, devant le «signal tragique»⁶⁰ de division que représente la salle de Rennes, il ne reste à Barrès qu'à souhaiter que l'«accident»⁶¹ Dreyfus se résolve aussitôt que possible. En l'attente de l'accalmie et d'un «sentiment en commun»⁶², il se contente de «[faire] oraison sur le perfide juif»⁶³, quoique sans se mettre à

⁵⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 141.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁰ «L'affaire Dreyfus n'est que le signal tragique d'un état général. Une écorchure qui ne se guérit pas amène le médecin à supposer le diabète. Sous l'accident, cherchons l'état profond. Notre mal profond, c'est d'être divisés, troublés par mille volontés particulières, par mille imaginations individuelles. Nous sommes émiettés, nous n'avons pas une connaissance commune de notre but, de nos ressources, de notre centre. Heureuses ces nations où tous les mouvements sont liés, où les efforts s'accordent comme si un plan avait été combiné par un cerveau supérieur!», *ibid.*, p. 80.

⁶¹ «Pensons que tous nos mots ne doivent pas être interprétés par rapport à l'affaire Dreyfus. Nous nous tenons au-dessus d'elle et nous lui survivrons. Dreyfus, c'est un accident, nous avons une tâche à arrêter dans ses grandes lignes. Notre nation est *dissociée* et *décérébrée*, c'est-à-dire qu'elle ne lie plus ses forces et qu'elle manque de direction», *ibid.*, p. 70-71.

⁶² *Ibid.*, p. 102.

⁶³ *Ibid.*, p. 141.

genoux, et d'embaumer dans son martyrologe «la chouette clouée sur la porte de nos paysans»⁶⁴. Ceci, alors qu'une large partie de ses concitoyens – et presque tous ses électeurs – criaient à plein poumon «mort au traître!» et «sus aux youpins!». D'autres l'avaient accueilli comme une aubaine, ce scandale qui leur permit, un temps, de fonder leurs délires sur la vérité judiciaire. Pour lui, au contraire, il n'aurait jamais fallu, au nom du salut public, qu'il existât de question Dreyfus, ni que le procès eût lieu⁶⁵.

4. *Heureuses retrouvailles*

L'Affaire enfin trouva son terme, le capitaine fut gracié et puis réhabilité. Peu après, la guerre survint, pour réunir les Français des deux camps – les Barrès comme les Dreyfus – dans un même élan. Il ne reste pas moins qu'il n'y eut pas d'excuses de la part de l'offensant, ni donc (Levinas l'enseigne)⁶⁶ de pardon non plus de la part de l'offensé. C'est dommage, mais c'est un fait; impossible de le contredire. À défaut de repentirs, il y eut quand même des tentatives, exprès ou involontaires, d'apaisement, l'une desquelles figure déjà dans la préface de *Scènes et doctrines*. Ce passage, on le cite souvent: «Eh! je le

⁶⁴ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 36, 41.

⁶⁶ «Personne ne peut pardonner, si le pardon ne lui a pas été demandé par l'offensant, si le coupable n'a pas cherché à apaiser l'offensé», E. Levinas, *Envers autrui*, in Id., *Quatre lectures talmudiques* [1968], Minuit, Paris 2005, pp. 31-64, p. 43.

sais bien qu'il faudrait incorporer dreyfusisme et antidreyfusisme dans un type supérieur; qu'il faudrait sauver ce qui y a du chevaleresque français chez le dreyfusien de bonne foi». La citation est belle, mais elle n'est pas correcte; car le texte, dans ses nombreuses éditions, dit en revanche «qu'il faudrait sauver ce qui y a du chevaleresque français chez l'*anti-dreyfusien* de bonne foi»⁶⁷. On l'estime une bétise du copiste. Je crois y voir un lapsus de l'auteur, l'émergence de son désir profond de trouver pour sa faute des circonstances atténuantes dans l'ardeur de l'affrontement.

Quoi que ce soit, le Barrès conscient eut le bon sens de se remettre aux décisions de l'autorité, réhabilitation comprise, et l'élégance surtout de se taire quand les siens relançaient par contre et la bagarre et les offenses⁶⁸. Il fit davantage. Dès 1909, dans son roman *Colette Baudouche*, il mit les Maccabées dans la liturgie lorraine et la synagogue de Metz sur les bastions de l'Est⁶⁹. Huit ans plus tard, dans les *Diverses familles spirituelles*

⁶⁷ M. Barrès, *Scènes et doctrines*, cit., p. 9 (c'est moi qui souligne).

⁶⁸ «Pour lui, l'Affaire se clôt par décision judiciaire, il n'y reviendra plus. Sans haine et sans dépit, il continue sa route ignorant le solde de son discrédit. Pour lui, l'Affaire se clôt par ces mots et aussi sa participation», S. Vajda, *op. cit.*, p. 167.

⁶⁹ «Aux appels du glas de la cathédrale, les quarante mille Messins s'en allèrent dans leurs maisons de prière, ceux-ci chanter à la cathédrale la messe des morts, ceux-là réciter au temple le cantique de l'exil de Babylon, et ces autres à la synagogue leurs psaumes de deuil. Puis, tous les clochers de la ville sonnèrent, ils se rangèrent, place d'Armes, derrière leurs prêtres et leurs magistrats», M. Barrès, *Colette Baudouche. Histoire d'une jeune fille de Metz*, F. Juven, Paris 1909, p. 237-238.

de la France, il rendit un hommage vibrant à la bravoure et au patriotisme des poilus juifs⁷⁰ (les sionistes compris)⁷¹. Il sut

⁷⁰ Le sentiment patriotique implique, comme chacun sait, l'appartenance de plein droit (mais, auparavant, «de préférence», comme le dira Aragon pour les Vingt-et-un de l’Affiche rouge) à une communauté nationale. C’est à la lettre ce que Barrès affirme à l’endroit des juifs français: «Une grande affaire d’Israël dans son éternelle pérégrination, c’est de se choisir une patrie. Il ne la tient pas toujours de ses aïeux; il l’acquiert alors par un acte de volonté, et sa nationalité est sur lui comme une qualité dont il se préoccupe de prouver qu’il est digne. Beaucoup d’israélites, fixés parmi nous depuis des générations et des siècles, sont membres naturels du corps national, mais ils sont préoccupés que leurs coreligionnaires nouvellement venus fassent leurs preuves de loyalisme», Id., *Les Diverses Familles spirituelles de la France*, cit., p. 53.

⁷¹ Là-aussi, je cite ce passage à l’intention surtout des prétendus connaisseurs qui font de Barrès l’inspirateur de Darquier: «Des jeunes gens de bonne volonté, des intellectuels ce semble, interrogeaient, renseignaient, prêchaient, inscrivaient ces recrues disparates. Le plus zélé était un israélite de vingt-deux ans, élève de l’École des ponts et chaussées, petit, chétif, les yeux ardents, presque fébriles, d’une âme forte et envahissante. Enthousiaste, il rêvait de mettre debout une véritable légion juive. Rothstein était un sioniste. Par ce gage donné à la France, il ne doutait pas de servir la cause d’Israël», *ibid.*, pp. 55-56. On dira, ils rétorqueront que Barrès fait de nécessité vertu, car c’est le printemps 1917 et que les obus allemands pointent sur Paris. Eh bien, c’est à l’époque même de l’Affaire qu’il avait dit toute son admiration pour la profession de foi presque sioniste d’un député anglais et qu’il l’avait montrée à titre d’exemple à ses compatriotes: «J’apprécie beaucoup une “lettre ouverte” que j’ai découpée dans le *Times*. À l’occasion d’une élection à

également glisser, dans ces pages de concorde nationale, des excuses aux israélites par personne interposée: le camelot du roi Henri Lagrange, écrivant sous le feu des obus: «Que de jeunes juifs auxquels je refusais absolument la solidarité française sont tombés au champ d'honneur après s'être héroïquement comportés»⁷². Et encore, après avoir lu «avec la plus grande attention» les critiques que lui portait dans ses lettres le soldat Robert Hertz, Barrès même dut admettre que «la guerre ne laisse rien en nous que nous refusions de réviser»⁷³.

En lui, certes, mais pas seulement. Car un juif voulut bien lui pardonner sans besoin d'explications. Et non pas un juif quelconque, mais bien Joseph Reinach, anti-boulangiste de pointe, dreyfusard de la première heure et l'un des fondateurs de la *Ligue des droits de l'homme*, mais surtout le neveu et gendre de Jacques de Reinach, «ce baron, ce banquier, ce juif,

la Chambre des communes, un M. Oswald John Simon, israélite et membre d'une association politique de Londres, écrit: "Je suis tenu de déclarer ce qui suit pour le cas où j'entrerais dans la vie parlementaire: si un conflit venait malheureusement à naître entre les obligations d'un Anglais et celles d'un juif, je suivrais la ligne de conduite qui paraîtrait en pareil cas naturelle à tout autre Anglais, c'est-à-dire que je suis ce que mes ancêtres ont été pendant des milliers d'années, plutôt que quelque chose qu'ils n'ont été que depuis le temps d'Olivier Cromwell". La belle lettre! Que la dernière phrase de ce juif est puissante! Elle révèle un homme élevé à une magnifique conscience de son énergie, des secrets de sa vie», Id., *Scènes et doctrines*, cit., p. 18.

⁷² Id., *Les Diverses Familles spirituelles*, cit., p. 139.

⁷³ *Ibid.*, p. 59.

cet Allemand»⁷⁴ brutalisé dans *Leurs Figures*. En 1914, et guéri depuis longtemps de sa folie passagère, Barrès fut heureux de l'affilier à sa *Ligue des patriotes*. Surmonté le premier embaras, les deux se plaisent et camaradent. Ils iront souvent, bras dessus bras dessous, en visite dans les tranchées⁷⁵. On peut les voir dans une caricature de l'époque – le juif d'État et l'antisémite converti – exhibant les traits de la même race levantine. La voici, à mes yeux, la revanche de Dreyfus: la "France juive" qui se prépare à régler son compte au traître Maurras.

Valerio Cordiner

⁷⁴ Id., *Leurs Figures*, Nelson, Paris 1902, p. 166.

⁷⁵ Voir J.-P. Colin, *op. cit.*, p. 34.



Polybe-Reinach et son vieil ami Barrès [particulier], Caricature de H.-P. Gassier, in *La Politique illustrée*, 12, 19 janvier 1918

**VIII. Come lavorava Sermoni.
Lettura rapinosa di Inferno XXXIV
e di un suo “abbozzo”**

di *Jacopo Parodi*

1. Il laboratorio scomparso del “tintore”

Per colpa sua, di Dante, tutto: le minuzie del quotidiano, l'indicibilità dell'amore e l'incandescenza del dolore, [...] tutto tutto con Dante ci è ridiventato nuovo, diagonale, diverso:
un nuovo sapere la vita.

Ludovica Ripa di Meana, *Nota all'Ombra di Dante*

Questo contributo si propone di presentare un documento inedito, riguardante il cantiere di lavoro di uno dei maggiori dantisti del Novecento, Vittorio Sermoni. Tuttavia, il suo vero fine è di porre in dialogo le annotazioni dello studioso al canto finale dell'*Inferno* con la visione profonda, che Sermoni ha della poesia di Dante¹. L'apporto di questo scrittore e com-

¹ La trascrizione del documento, riprodotto fotograficamente in appendice, si trova interamente nel secondo capitolo di questo saggio, che lo commenta. Si tratta di un unico foglio, da me ritrovato nell'Archivio privato di Vittorio Sermoni a Roma, e che ho potuto qui presentare grazie al consenso di Ludovica Ripa di Meana, vedova di Sermoni. Sono grato a Luca Azzetta e a Niccolò Scaffai per aver auspicato questo lavoro.

mentatore agli studi intorno alla *Commedia* risiede soprattutto nel particolarissimo approccio che ha riservato al rapporto tra scrittura, esegesi e, per converso, ascolto e messa in rilievo, tra le pagine di commento, della sua stessa interiorità e di quella del proprio lettore o ascoltatore. In altri termini, il commento di Sermonetti destruttura l'impostazione tradizionale dei commenti danteschi: elimina le note a piè di pagina, introduce dei cappelli introduttivi a ciascun canto, che presentano, sì, la parafrasi ma la incorniciano all'interno di riflessioni più ampie e complesse. A ciò, si aggiunge una struttura argomentativa squisitamente narrativa, capace, cioè, di utilizzare il tono del romanzo o del racconto per coinvolgere il lettore.

Infatti, per Sermonetti – scrittore sofisticato, di non grande successo prima di iniziare il commento, uscito, dopo le letture radiofoniche, per la prima volta con *l'Inferno* nel 1988²

² Si citerà dall'ultima edizione riveduta e licenziata dall'autore del commento, essendoci accertati che non sono stati apportati cambiamenti sostanziali – a differenza di quanto avviene per altri canti – al commento al canto XXXIV: V. Sermonetti, *L'Inferno di Dante*, supervisione e introduzione di G. Contini, Milano, Rizzoli, 2015. *L'Inferno* uscì nel 1988, dopo la lettura radiofonica, con commento a ciascun canto, su Radio Tre nel 1987. Si tenga presente che il commento alla seconda cantica è uscito nel 1990, quello alla terza nel 1992. Per i dettagli riguardanti la nascita di tale impresa, in primo luogo come lettura radiofonica dell'*Inferno*, cfr. V. Sermonetti, *Cronistoria di un progetto*, in Id., *L'ombra di Dante*, Milano, Garzanti, con una nota di L. Ripa di Meana, Milano, Garzanti, 2017, pp. 13-22. Questo libro, pubblicato postumo, raccoglie le conferenze dantesche di Sermonetti. La *Cronistoria* è il racconto da parte di Sermonetti stesso,

–, al centro del tentativo intrapreso di rinnovare l'esegesi dantesca deve rimanere il lettore: questo lettore del tempo presente, che vive in una società massificata, in cui anche la poesia, da intendersi come la massima espressione del rapporto tra interiorità e mondo, è un prodotto commerciale. Da una parte, infatti, tra gli anni '70 e '80 si verifica un incremento sostanziale della produzione poetica contemporanea, e delle sue letture pubbliche, i cosiddetti *reading* di poesia; dall'altra, questa poesia non ha necessità di commenti, di spiegazioni, e si contrappone alla tradizione lirica italiana, insegnata a scuola. Si cancella, quindi, l'esigenza di imparare a leggere un testo letterario, secondo i limiti ermeneutici che l'autore ha segnato e predisposto per questo, più o meno consciamente? Detto diversamente, Dante può essere letto e recitato come la poesia più vicina al nostro oggi, cioè senza quel notevole insieme di conoscenze storiche e culturali, spesso estremamente minute e sottili? A Sermonetti interessa riflettere, dunque, sulle possibilità di fruizione e godimento della *Commedia*, di fronte alla necessità di considerarlo un testo che, comunque, ha bisogno di spiegazioni e informazioni speciali. Il nodo è allora estremamente complesso, dal punto di vista teorico: come è possibile non sacrificare la storicità del poema – il suo mondo, le sue particolarità – e al tempo stesso dispiegare la piena attualità del dettato poetico, in un'esecuzione di stampo musicale? Si potrebbe provocatoriamente domandare: Dante è eseguibile come, per esempio, Bach o Debussy? Se sì, non è possibile interrompere l'esecuzione, cioè la lettura orale o mentale, del testo, a ogni

ma scritto in terza persona, dell'impresa dantesca (faremo anche più avanti riferimento, seppur velocemente, a questo testo).

passo, a ogni dubbio; tuttavia, dopo i primi versi, il piacere della poesia diventa quasi impossibile da godere pienamente, giacché la fatica della comprensione mina dall'interno questa armonia tra il desiderio di procedere oltre e un'attenzione, seppur sommaria, alla lettera del testo. Del resto, era stato Gianfranco Contini (autorevolissimo supervisore del commento di Sermonti per le prime due cantiche) a proporre, nel corso di una vita intera dedicata all'opera di Dante, – oltre all'idea di lettura della *Commedia*, come *esecuzione* di essa, al modo di una partitura d'orchestra³ – una soluzione che presupponesse il rimanere dell'ombra di alcune zone del poema, in favore di una lettura innamorata, appassionata, svolta, per usare una sua espressione, «rapinosamente» (torneremo più avanti su questo avverbio continiano). Eppure, il grande filologo doveva ammettere che un esperimento di questo genere avrebbe mortificato eccessivamente il lettore: le zone d'ombra si moltiplicherebbero verso dopo verso, e la mente non riuscirebbe a seguire, giungendo a una sconfitta insolubile.

Non si intende, in questa sede, ripercorrere il debito che il commento di Vittorio Sermonti intrattiene con le intuizioni di Contini, anzi con le speranze e con i dubbi del massimo studioso di Dante del Novecento, davanti alla necessità, a

³ Su questo concetto, su cui torneremo più avanti, analizzando lo specifico passaggio di Contini, cfr. G. Contini, *Leggere Dante*, in V. Sermonti, *L'Inferno di Dante*, cit., pp. 7-16, alla p. 8. Importante, però, segnalare da subito come Sermonti stesso accolga e faccia propria questa idea del miglior commento di un testo come esecuzione di una partitura musicale (che del resto Contini applica proprio al lavoro di Sermonti), cfr. V. Sermonti, *Avvertenza*, in Id., *L'Inferno di Dante*, cit., pp.19-25, alla p. 20.

tratti impossibile, di ridisegnare la “contemporaneità” dell’Alighieri. Questa è, diremmo, iper-storica – coinvolge e “narra” il Trecento, Firenze, le piccole e grandi vicende dell’Italia del tempo, i fatti privati dell’esistenza dantesca –, quindi per molti versi anacronistica; eppure, nel profondo, si rivela rivoluzionaria, pionieristica nel pensare l’umano. Ma, poiché il nostro intento è di rileggere, alla luce di un prezioso materiale di lavoro – un abbozzo dalla particolarissima natura – il commento a un canto della *Commedia*, il XXXIV dell’*Inferno*, crediamo sia indispensabile, se non elencare o sondare nel dettaglio, almeno fare presenti alcuni elementi fondanti dell’orizzonte teorico di Sermonti. Dunque, concentriamoci almeno su un passaggio di *Un’interpretazione di Dante*. Si tratta del saggio con cui Contini teorizza la relazione tra i rimandi stilistici, formali, interni alla *Commedia* come presupposto per una lettura di suono, di melodia, che permetta, ponendosi oltre alle annose polemiche esegetiche sull’interpretazione dei singoli passi, di riscoprire significati che intreccino storia ed esistenza, tempo trascorso sulla pagina del poema e, per converso, il futuro, in cui Dante si è collocato e in cui, paradossalmente, ci precede, pur essendo noi venuti settecento anni, circa, più tardi:

La contraddizione vitale di Dante è che la sua cultura, scolastica, summatica, universalistica, enciclopedica, sia calata in un veicolo particolare, nazionale e appartenente anche alle «*mulierculae*». È precisamente l’incisività della sua remota cultura che lascia sempre sopravanzare un margine atto a girare l’ostacolo delle contingenti antitesi; la sua lontananza è insieme controprova e garanzia della sua

vicinanza vitale. L'impressione genuina del postero, incontrandosi a Dante, non è d'imbattersi in un tenace e ben conservato sopravvissuto, ma di raggiungere qualcuno arrivato prima di lui⁴.

Su questo nodo, cioè quello della contemporaneità difficile, ardua e paradossale di Dante, si articola l'opera di commento di Sermonti. In una sua conferenza, *Dante, scienza e conoscenza*, scritta e tenuta dopo la conclusione dell'intera impresa, lo scrittore-dantista nega, provocatoriamente, che si possa parlare di attualità del poema dantesco:

E per noi (per ciascuno di noi) tentar di tradurre la sua cultura nella nostra è impresa affascinante, rischiosa e, per di più, inevitabile. Sto dicendo che Dante è attuale? che Dante è nostro contemporaneo?... Questo non lo so. [...] Certo, come tutti i grandi poeti del passato e del presente, Dante, che è quello che più di tutti assorbe nella sua gloriosa idea dell'universo e della storia temporale di Dio gli odori della cronaca, cioè della sua fetente contemporaneità, ingiunge a noi la responsabilità e la piccola gloria di essere radicalmente nostri contemporanei⁵.

Che cosa vuol dire leggere Dante per Sermonti? Certo, non si vuole rifiutare o trascurare il lungo cammino di Gianfranco Contini intorno al problema del gusto e del piacere del testo dantesco, condensato nelle rapide ma dense pagine dell'introduzione del 1988 all'*Inferno*, dal titolo *Leggere Dante*.

⁴ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante*, in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 69-111, alla p. 111. Il saggio è del 1965.

⁵ V. Sermonti, *Dante, scienza e conoscenza*, in Id., *L'ombra di Dante*, cit., pp. 35-52, alle pp. 41-42. Si tratta di una conferenza del 2003.

Dovendo rassegnarsi al fatto che il «testo puro è un ideale che oserei dire giansenistico e comunque mal proponibile a caso vergine»⁶: è necessario, secondo Contini, «perlomeno un sussidio alla mente che erra»⁷. Ma senza dubbio i tentativi di lettura ed esegesi tentati da Contini, volti alla realizzazione di una esecuzione del poema, cioè di alcuni sue parti esemplari, sono riconosciuti dal filologo stesso come fallimentari da questo punto di vista. L'analisi formale, che dovrebbe introdurre al dispiegamento della musica del canto in questione, si infrange e si arresta nelle difficoltà culturali e storiche che il poema pone, verso dopo verso. Di conseguenza, sempre in *Leggere Dante*, Contini spiega che la figura di Vittorio Sermoni, scrittore di professione e di vocazione, permette di offrire ai cappelli introduttivi, pensati in sostituzione delle note, «prosa esegetica, quasi inevitabilmente di grado zero»⁸, la forza della narrazione appassionata, del dialogo avventuroso e ironico, che sa quando bisogna lasciare spazio all'interiorità del lettore, evitando di insistere sulle parti del testo difficilmente comprensibili. Tuttavia, per quanto la prospettiva del filologo, a commento all'*Inferno* realizzato, sia fedele a quello che il commento di Sermoni è, occorre precisare che la composita visione letteraria ed esistenziale dello scrittore, nutrita sì delle pagine continiane su Dante (ma ovviamente questo non basta, cioè non esaurisce l'originalità sermontiana), è ciò che in definitiva rende possibile la sintesi tra informazione e narrazione, tra dettaglio formale e sguardo d'insieme, auspicata da Contini.

⁶ G. Contini, *Leggere Dante*, cit., p. 8.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Presentando la propria versione del *Tartufo* di Molière, Sermonti aveva scritto, nel 1975, di fronte alla necessità di trovare un equivalente in italiano della fluidità dell'alessandrino, che la traduzione non è «solo tradurre da lingua a lingua: è tradurre da voce a voce»⁹. Si ponga questa definizione, che precede di più di un decennio il cantiere del commento alla *Commedia*, accanto ad alcuni passaggi di W. H. Auden – tra i massimi poeti del Novecento, ma anche significativo teorico e critico della poesia e della letteratura in genere –, tratti dalla raccolta di saggi *The Dyer's hand*, tradotta in italiano come *La mano del tintore*, considerata da Sermonti una sorta di imprescindibile *livre de chevet*, sempre presente, anche materialmente, sul suo tavolo di lavoro:

Gli interessi di uno scrittore e quelli dei suoi lettori non sono mai identici: se talvolta coincidono, è per un caso fortunato.

Nel rapporto con uno scrittore, la maggior parte dei lettori ricorre a due pesi e due misure: loro lo possono tradire quando vogliono, ma lui non deve tradirli mai, assolutamente mai.

⁹ V. Sermonti, *Il Tartufo di Molière*, in Id., *Il vizio di scrivere*, Milano, Rizzoli, 2015, pp. 272-371, alla p. 272. La traduzione, pubblicata originariamente da Bulzoni, è del 1975. Cfr. V. Sermonti, *Cronistoria di un progetto*, cit., p. 20: «Nel singolare lavoro dantesco di S. [intende sé stesso, Sermonti: il testo è scritto in terza persona] sembra prendere corpo l'intuizione di George Steiner, che più di vent'anni fa condizionava la sopravvivenza dei "classici" alla lettura ad alta voce, pronosticando il trionfo dell'orale sullo scritto».

Leggere è come tradurre, perché l'esperienza di due persone non sarà mai la medesima. Un cattivo lettore è come un cattivo traduttore: si attiene alla lettera quando dovrebbe parafrasare e parafrasa quando dovrebbe invece attenersi alla lettera. Per imparare a leggere bene, l'erudizione, per quanti meriti abbia, vale meno dell'istinto; alcuni grandi eruditi sono stati traduttori scadenti.

Spesso ricaviamo un gran profitto leggendo un libro in una chiave diversa da quella prevista dall'autore, ma solo a patto che (superata l'infanzia) sappiamo quel che stiamo facendo¹⁰.

Queste riflessioni di Auden sulla lettura come traduzione, utilizzate, nel 2000, da Sermonti per meditare sul lavoro svolto su Dante¹¹ – e poi ben presenti mentre si dedicava alle sue traduzioni dell'*Eneide* e delle *Metamorfosi*, cioè le maggiori fonti poetiche della *Commedia* –, crediamo possano essere un punto di partenza, se non per spiegare (come vorrebbe invece lo scrittore-commentatore, nella ricostruzione della memoria di sé), almeno per sintetizzare il punto di vista che guida una personalità come quella di Vittorio Sermonti. Una sintesi, ov-

¹⁰ W. H. Auden, *La mano del tintore*, trad. it. di G. Fiori, Milano, Adelphi, 1999, p. 15. Quest'edizione è ancora oggi presente sul tavolo da lavoro di Vittorio Sermonti, nella sua casa romana, considerata dallo scrittore-dantista uno dei libri cui sempre ricorrere, ma è verosimile che egli conoscesse queste osservazioni aforistiche ben prima, leggendole in una versione delle prose saggistiche di Auden predisposta molti anni addietro dalla stessa Gabriella Fiori (edita per Garzanti, nel 1968, con il titolo di *Saggi*).

¹¹ V. Sermonti, *Dialecto di italiani futuri*, in Id., *L'ombra di Dante*, cit., pp. 23-33, alla p. 25. Si tratta di una conferenza tenutasi nel 2000.

viamente, da complicare e problematizzare, alla luce di Contini – del Contini lettore di Charles Singleton (quindi, quello di *Dante come personaggio-poeta* del 1958) – ma anche della lettura figurale di Erich Auerbach. Tutto questo sullo sfondo di una vocazione originaria di Sermonti per il teatro (è stato oltre che traduttore di Molière, anche docente di tecnica del verso teatrale all'Accademia di arte drammatica di Roma, prima di iniziare la lettura pubblica di Dante, e poi Virgilio e Ovidio), per la scrittura e la traduzione per la scena, che implica, in modo fisico e immediato, quindi icastico, il passaggio dalla voce del testo a quella dell'attore. Lì la mediazione dell'interprete scenico nasconde quella del traduttore: l'arrivo delle parole allo spettatore è quindi frutto di una rielaborazione, almeno doppia, che tiene però conto dell'effetto che avrà nell'*hic et nunc* su di lui.

In realtà, Vittorio Sermonti comprende, senza pure mai rinunciare alle letture pubbliche, che è possibile giocare virtualmente, nella mente di un "tu" immaginario e chiuso nella solitudine imprecisabile della lettura privata, la partita della lettura/traduzione, cioè della lettura, nel caso dell'italiano dantesco, che segna e, parimenti, colma, per quanto possibile, la distanza tra il nostro mondo e il suo.

Nell'introduzione alla propria traduzione dell'*Eneide*, Sermonti scrive che il motivo per cui si è cimentato in un'impresa ambiziosa e, forse, anacronistica, di fronte al proliferare di traduzioni rigorose e di pregio negli ultimi decenni, è dovuto, quindi, alla volontà di rendersi cosciente di quello che accade dentro di lui come lettore di Virgilio. Si è trattato, allora, del «documentare il travaso che mi succede di operare

quando» – spiega Sermonti, parlando in prima persona – «leggo gli esametri dell'*Eneide*»¹². Spostando il punto di osservazione da sé, dal lettore/traduttore che trova il coraggio, avendone ovviamente le complesse competenze tecniche (in senso lato), di rendere manifesti e tangibili quei meccanismi interiori, nel presentare, invece, le *Metamorfosi*, lo scrittore si focalizza sul proprio destinatario¹³. Quest'ultimo legge e ascolta in silenzio: e in quel silenzio, invero, parola per parola, l'aforisma, e più in generale, la meditazione sulla lettura di Auden, così cara a Sermonti, che sancisce l'identità assoluta di lettura e traduzione. Per lui, per quello specifico individuo, il poeta – sia egli Virgilio, Ovidio o Dante – ha scritto, e per nessun altro. La restante totalità degli uomini, passati, presenti e futuri è esclusa. Il poeta non ha scritto se non per quel singolo, che però è in ciascuno di noi, unico nella sua tenace individualità. Si rovescia, quindi, il binomio universalità/attualità che sorregge qual-

¹² Id., *L'Eneide di Virgilio*, Milano, Rizzoli, 2007, p. 11. Si cita dalla prima edizione dell'opera, ma va tenuto presente che questa traduzione è stata letta da Sermonti in Campidoglio, a Roma, nel settembre 2007.

¹³ Id., *Le Metamorfosi di Ovidio*, Milano, Garzanti, 2023, pp. 9-10: «Ma il problema vero francamente mi sembra un altro: perché mai tu dovresti leggerle, queste *Metamorfosi* di Ovidio? Potrei dire: leggetele, e poi mi rispondi! Ma se tu mi chiedessi [...] chi te lo fa fare, suggerirti una risposta su due piedi non sarebbe la cosa più semplice del mondo. Ci provo. E comincerei rivolgendomi a un lettore-ragazzo, [...] Scusa tanto, amico mio, tu non sogni più storie insensate come sognavo e sogno ancora io?». La prima edizione della traduzione è del 2014, che coincide con le letture sempre in Campidoglio.

siasi impresa di divulgazione o interpretazione della poesia. O meglio, viene tradotto e indirizzato all'interno di un cammino esperienziale, e teorico, che approda con sicurezza a queste conclusioni, ripetute nel presentare la sua ultima fatica di esegeta, ossia quella ovidiana del 2014.

Al principio di questo percorso, in modo solido e già compiuto, c'è ovviamente la *Commedia*. Nel commento al I dell'*Inferno* c'è un invito alla consapevolezza ermeneutica – nascosta da giustificazione del proprio modo di raccontare e spiegare –, che in modo preliminare regolarizza, diremmo, il diritto, misurato e cosciente, al travisamento, all'appropriazione parziale ed arbitraria da parte del lettore di quello che il poeta, mostrandogli una ferrea fedeltà o devozione, ha scritto e rivolto esclusivamente a lui:

perché l'io che scrive non si indirizza a una massa indistinta e impersonale, [...] ma ad un unico lettore attuale e concreto s'indirizza l'io che scrive: o meglio, a una molteplicità di lettori unici e interi: al tu che ciascuno di noi è, e che, nell'atto di leggere i versi della *Commedia*, li anima di tutta la propria minima e insostituibile esperienza dello stare al mondo, quest'unica volta, nell'unico modo che gli tocca¹⁴.

Occorre ricordare che la fine del commento al I canto riprende e riscrive quella tensione "rapinosa", che secondo il Contini di *Dante come personaggio-poeta*, sarebbe il modo con cui l'uomo medievale leggeva, dietro la condizione di un unico fondamento teologico della realtà, l'intero universo (è il «rapinosamente», cui si accennava): «No, amico mio, non ti spacce-

¹⁴ Id., *L'Inferno di Dante*, cit., p. 33.

rò la famosa antologia di canti, terzine, versi memorabili. Anzi, ti suggerisco, ti prego, di fidarti di Dante, e abbandonarti al suo racconto folle e rapinoso»¹⁵. Crollata ormai la certezza che l'avventura della conoscenza, spregiudicata e sperimentale nei confronti dell'intero reale, e dei suoi anfratti, al modo di quella dantesca, possa avere alle proprie spalle l'assicurazione di un Dio che tutto in sé raccoglie e dispiega: possiamo quindi ritenerci incapaci di seguire Dante? Non dobbiamo pensare che Sermonetti proponga una lettura della *Commedia* come un interminabile, almeno in potenza, flusso di coscienza. La rapinosità del poema si gioca sull'ordine delle parole, sull'ascolto attentissimo di esse, non nel caos o nell'indistinto dell'interiorità di ciascuno: o meglio, la questione risiede nell'intersezione tra questi due poli.

Certo, Contini aveva parlato – tentando una lettura, o quasi lettura, sempre del I dell'*Inferno*¹⁶ – del poema come una cascata irrefrenabile di terzine, il cui segreto consisteva nel non avere, idealmente, sosta o requie, quindi fine. Eppure, il prima-

¹⁵ Ivi, p. 46. Cfr. G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in Id., *Un'idea di Dante*, cit., pp. 33-62, alla p. 37: «Quell'abito così rapinosamente interpretativo che l'uomo del medio evo, s'intende quando interpreta, sovrappone alla realtà, non è aderente, e così la realtà non muore asfissata».

¹⁶ Cfr. G. Contini, *La forma di Dante: il primo canto della Commedia*, in Id., *Postremi esercizi ed elzeviri*, con una postfazione di C. Segre, e una nota ai testi di G. Breschi, Torino, Einaudi, 1998, pp. 63-82. Si tratta della sbobinatura, a cura di Breschi, di una lezione pubblica del 1976. Il saggio è percorso dall'influenza, citata apertamente, di Jakobson e dei rapporti, fittamente interconnessi, tra formalismo e strutturalismo.

to del dettato formale e delle sue strategie interne, la superiorità del significante sul significato – che in quella lettura del 1976 di Contini conducevano a una sintesi tra formalismo e strutturalismo, nel segno di Roman Jakobson ma anche dell’ammirato Roland Barthes (citato implicitamente anche nel «grado zero» di *Leggere Dante*) –, vivono nelle pagine di Sermonti, scrittore e “affabulatore”, sotto, diremmo, la tutela del pragmatismo della poesia e della letteratura. Cioè del loro “buon senso” rispetto all’astrazione spesso fallimentare, negli effetti, della teoria. Si scrive per l’altro, dunque bisogna farsi seguire e capire, anche se l’altro ha il diritto, e la necessità inevitabile, di adeguare il testo letto alle proprie esigenze ed esperienze: questa è la fedeltà, che Sermonti, forse a posteriori, ritrova nelle asciutte e apparentemente tautologiche sentenze di Auden, che del resto è prima poeta e scrittore che critico o teorico. O meglio, come precisa nella sua premessa alla *Mano del tintore*, l’amore messo nella composizione lirica si riflette, più o meno sbiaditamente, nelle pagine critiche: queste non potrebbero esistere se non come conseguenza del suo essere scrittore¹⁷.

La vocazione di scrittore di Sermonti, nonostante la sua precedente raffinata produzione di narratore – di scarsa notorietà e, quindi, di esiguo rapporto con il pubblico, come egli stesso ha ammesso – invece si traduce interamente nel suo testimoniare il cortocircuito tra lettura e scrittura, tra parafrasi e commento di un testo che, prima di essere presentato senza note al proprio interlocutore potenziale, è meditato e tradotto dentro di sé. Si potrebbe obiettare, che la possibilità di mante-

¹⁷ W.H. Auden, *La mano del tintore*, cit., p. 11.

nere un equilibrio tra la propria singolarità, fattasi lettrice e traduttrice, e il desiderio, professionale, di offrire un aiuto agli altri, si trasforma in qualcosa di impossibile di fronte all'unicità, ribadita e sottolineata a più riprese, di criteri, di giudizio assolutamente personali. Il commento di Sermonti non si limita, infatti, a proporre, partendo da intuizioni stilistiche, magari di ascendenza continiana, un'unica chiave di lettura per ciascun canto: sì, tenta di rendere evidenti i fili rossi, le tematiche più profonde e trasversali, ma in realtà interroga costantemente il poema, lo assedia di interrogativi, così come Dante senza alcun pudore fa con la realtà tutta. D'altronde, anche il "Dante" di Sermonti è costantemente valutato dal suo commentatore, cioè proprio Vittorio Sermonti stesso, sull'effettiva capacità di saper uscire da sé stesso, di essere davvero individuo storico e, al medesimo tempo, *everyman*¹⁸. Cioè, di parlare all'umanità di ciascuno di noi, che è differente e irriducibile a un unico comune denominatore; eppure, animata e scossa dalle medesime passioni e dubbi, anche se a cambiare costantemente è la misura, o, se si preferisce, il "come". Non solo quindi l'interpretazione di Contini, ripresa da Singleton, viene verificata ogni qual volta risulta ragionevole farlo; ma Sermonti, convinto dell'importanza del contributo della lettura

¹⁸ Chiaro è il rimando al modo con cui Contini, riprendendo le conclusioni del grande dantista americano, spiegava «come dunque nell'io di Dante convergono l'uomo, in generale, soggetto del vivere e dell'agire, e l'individuo storico, titolare d'un'esperienza determinata *hic et nunc*. Io trascendentale (con la maiuscola), diremmo oggi, e "io" (con la minuscola) esistenziale» (G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, cit., p. 35)

figurale di Auerbach, crede che l'individualità di ciascuno, inteso come lettore, trovi un invero o un compimento assolutamente concreto nei versi del poema¹⁹. Leggendo, diventiamo totalmente noi stessi: la traduzione interiore ci realizza per quello che eravamo, in potenza o ipotesi. In altri termini, la grande poesia, che Sermoniti definisce «scienza dell'ignoto»²⁰, trova nelle parti nascoste di ciascuno quella grandezza umana – intessuta di sogni, speranze, delusioni, ecc. –, che gli appartiene, e che, per paradosso, lo pone in comunicazione con gli altri, facendolo uscire da una sorta di monologo. Commentando e raccontando Dante, Sermoniti verifica, dunque, la forza dell'universalità del poeta, rivolta, paradossalmente, alla singolarità di ognuno.

Il laboratorio di Vittorio Sermoniti dantista, ancora presente nella sua casa romana, con la sua biblioteca, si compone di un archivio che non riporta i materiali di lavoro connessi alla *Commedia*: il «tintore», abituale ed estremo lettore di Auden saggista (compulsato anche negli ultimi giorni della sua vita, come testimonia la copia sul proprio scrittoio), ha cancel-

¹⁹ L'unione della lettura figurale di Auerbach e quella continiana del «personaggio-poeta» avevano condotto Vittorio Sermoniti, per ammissione che egli stesso fece a chi scrive in una conversazione orale, a questa particolare sintesi, in cui ciascuno si invera e compie leggendo il poema. Ciò evidente non solo dai cappelli introduttivi alla *Commedia*, ma anche da tutte le conferenze raccolte nell'*Ombra di Dante*, in cui ritorna questo concetto, drammatizzato e insistito.

²⁰ V. Sermoniti, *Il Purgatorio di Dante*, Rizzoli, Milano, 2015, p. 478 (la citazione, che riguarda la natura stessa della Poesia nel giudizio di Sermoniti, è tratta dal finale del commento introduttivo al canto XXV del *Purgatorio*).

lato, ponendo sopra il “colore”, si potrebbe dire, delle lettere di apprezzamento e dei ritagli di giornale testimonianti il successo dell’impresa, la fatica creativa ed esegetica del commento. Delle prove di Sermonti, dei suoi appunti, non rimane che un grande foglio – splendido, anche nel modo in cui testimonia la volontà dello scrittore di rendere icastica almeno per sé l’immagine verbale dei versi, facendosi improvvisato disegnatore delle tre bocche di Satana – con le annotazioni sull’ultimo canto dell’*Inferno*. Sulla scorta delle linee ermeneutiche fin qui tracciate e ripercorse, cercheremo di confrontare queste note abbozzate nel foglio strappato, per caso, alla distruzione dell’autore²¹, con il commento definitivo, nel tentativo di fare luce sull’originale – in apparenza eccentrico e arbitrario – procedere dello scrittore e dantista.

2. *Sermonti e le bocche di Lucifero tra voce e testo*

Riportiamo le prime considerazioni di Vittorio Sermonti appuntate nel foglio di lavoro sopravvissuto alla distruzione ope-

²¹ L’Archivio di Vittorio Sermonti verrà donato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, alla scomparsa della vedova Ludovica Ripa di Meana, ma il materiale dantesco, di mano di Sermonti, si riduce a recensioni e lettere di studiosi e ammiratori. Sermonti ha distrutto, per testimonianza di chi lo ha assistito nel riordino del suo archivio (un’archivista *freelance*, che collabora con la Biblioteca Nazionale), tutto ciò che riguardava il lavoro su Dante. Il foglio qui commentato e riprodotto fotograficamente è sopravvissuto per volontà della signora Ripa di Meana, che ne ha colto, a suo tempo, la bellezza e l’importanza.

rata da parte dell'autore stesso. Possiamo datarlo a metà degli anni '80, probabilmente a cavallo tra il 1986 e il 1987 (probabilmente nella prima parte di quell'anno, o comunque nell'estate), dal momento che la lettura radiofonica dell'*Inferno* va in onda nell'autunno del 1987 su Radio Tre, e il volume esce nel 1988, come attesta la menzionata *Cronistoria di un progetto*:

«Il moto senza movimento di Satana», «(dalla musica XXXIII, alla pittura XXXIV). – (o meglio, del dittico).», «liquidità delle *q* si dentalizza sotto vetro (non incorporata nel) – sulla meccanicità delle citazioni tradite).», «scheletri in una colata di lava», «Zeri [Federico Zeri, grande storico dell'arte, amico di Serponti]= scarsa l'inventiva iconografica di D[ante]», «E/K Struttura autoritaria [:] Divina Podestate (padre) – impotenza. Primo Amore (spirito santo) – odio. Somma Sapienza (figlio)», «Satana piange (Der König weint...) – non è pianto d'uomo. Ricorda giustamente come D[ante] “al cominciar ne” lagrimò, del pianto dei dannati, ora non piange più», «in S[atana] la coincidenza fra carnefice (carceriere) e vittima è assoluta e immobile.»²².

²² Si divide la trascrizione del documento in due sezioni: la prima, come si può visionare dall'originale riprodotto in appendice, è molto meno compatta e unitaria della seconda, e più che essere l'abbozzo di una parte di commento – per quanto nel particolarissimo stadio di groviglio di idee e di intuizioni su fronti diversi (da quello delle fonti a, invece, quello della resa fonico-sonora). Di conseguenza, si è deciso di trascrivere ogni frase della prima sezione, segnalando tra caporali il suo inizio e la fine. Al contrario, nella seconda sezione – che riguarda l'altra parte del foglio, quella in basso a destra nell'originale – manteniamo l'unità del testo, trascrivendolo senza ulteriori segnalazioni. Tuttavia, con il ricorso di parentesi quadre, si sciolgono le

Di seguito invece si trascrive quella che possiamo definire la seconda parte di questi appunti, che si presenta con l'aspetto di un discorso più unitario rispetto alle notazioni precedenti:

I due *contro vento* – “Com’arco, il volto a’ piè rinverte”: “rivolge la faccia rovesciata alla pianta dei piedi” – *Non è morto*, D[ante] perché ha coscienza di ciò che lo minaccia e lo sopraffà; *non è vivo*, perché, soprattutto non vede scampo, e non sa provvedere alla sua salvezza, intorpidito nella volontà e paralizzato nelle membra” – *La bruttezza* di Lucifero: “corruptio optimi pessima” (la bellezza di Lucifero adombrata dalle Scritture, secondo la lettura di Agostino, Isidoro e Gregorio M[agno], le cui chiose sono accolte da Pietro Lombardo, dalla quasi unanimità dei suoi commentatori medioevali.”] Il “maledetto superbire” di Lucifero: *Isaia XIV, 12-15*: “Come cadesti dal cielo, / Lucifero stella de mattino. (...) / Tu che dicevi in cuor tuo: “In cielo io salirò, / innalzerò il mio trono sopra

abbreviazioni (spiegando nell'immediato anche alcuni riferimenti a persone e riferimenti bibliografici non chiari) e, inoltre, quando necessario, si correggono alcuni costrutti troppo vicini all'uso colloquiale (al flusso di coscienza, si potrebbe dire), e si inserisce una punteggiatura che possa aiutare nella lettura. Si trascrive, poi, in corsivo ciò che Sermoniti ha sottolineato. Si specifica che Federico Zeri, storico dell'arte tra i maggiori del Novecento, è stato amico dello scrittore e il giudizio di Zeri su Dante, riportato in queste note, riguarda certamente una conversazione orale. Si specifica subito che «E/K» e «δ» (la delta dell'alfabeto greco) sono abbreviazioni che rimandano a un particolare sistema che Sermoniti adoperava nella scrittura del suo lavoro, probabilmente per riferirsi a fonti bibliografiche da lui utilizzate, ma non è possibile dire altro, non essendo sopravvissuto nulla a parte questo foglio.

di [degli] astri di Dio, / m'assiderò sul monte del Testamento / dalla parte dell'aquilone; / e salirò al di sopra delle nubi, / *similis ero Altissimo*. / E invece tu sarai trascinato all'inferno, / *in profundum lacu*" (nel profondo del lago) (topos scolastico [,] natura della superbia di Satana: "*appetivit esse ut Deo*") – Niente corna, niente coda, sei grandi ali proprie dei Serafini – Sul Lucifero del mosaico del bel S. Giovanni, sostanzialmente riprodotto da Giotto agli Scrovegni (cfr δ): non grottesco. i Serafini (<*Seraph* 'colui che brucia') con sei ali (ordine più elevato agli angeli), che toccano la bocca del profeta Isaia con un carbone ardente e lo mondano d'ogni peccato (*IS VI*, 2-3, 6-8) / cauterizzatori che illuminano "proprietà di abolire ogni tenebra offuscatrice". Simbolo del fuoco ("ardore, purificazione, identità con sé stesso, luce e illuminazione, dissipazione delle tenebre")

Occorre subito precisare che queste chiose, che intrecciano resa vocale del canto, intertestualità e interpretazione già narrativa, non rientrano in modo evidente all'interno del commento pubblicato. O meglio, solo una parte di queste considerazioni viene ripresa, ma in un modo differente rispetto alla formulazione originaria: spesso attenuando e velando le considerazioni dal sapore più analogico, diremmo. Che significato ha dunque questa mescolanza di piani esegetici differenti? Non è, certo, una prima stesura – cioè un testo di prova, sì, ma comunque in molti aspetti giù compiuto e organico – della lettura del canto, anche se alcuni dettagli rifluiscono all'interno del testo pubblicato. Per comprendere meglio la natura di questo singolare abbozzo, groviglio di idee e notazioni erudite (difficile da leggere e analizzare, anche per il disequilibrio logico e argomentativo tra le varie parti o "sottoparti" che lo compongono), cerchiamo di ripercorrere nei suoi nodi centrali la premessa o cappello introduttivo di Sermoni al XXXIV canto:

Procede sul ghiaccio controvento la minima processione di poeti. Finché il maestro non s'arresta, si defila, e ostende al discepolo l'enormità della creatura che fu, di tutte, la più bella: [...] *Il poeta torna ad appellarsi a ciascuno di noi, con esibita reticenza: «Com'io divenni allora gelato e fioco, non domandarmelo; perché non posso scriverlo; perché non c'è parola che basti a dirlo». E mirabilmente subito lo dice: «Io non morì e non rimasi vivo», e si rimette a te, lettore: «Se hai un filo d'ingegno, immagina per conto tuo che cosa mi avanzava, priva di vita e privo di morte, disanimato ma consapevole, presente solo alla mia assenza»* [corsivo mio]. [...] Più d'un dantista si è confessato deluso da questo Lucifero, che genera venti polari e un attonito terrore, ma non provoca né tempeste emotive né scariche di elettricità morale. [...] non ammette né rumore, né odore, né psicologia. Guardiamolo, allora. *A prima vista, il suo impianto iconografico è entro i limiti della tradizione*²³ [corsivo mio]. Ricorda, ad esempio, il Lucifero dell'ultimo registro musivo della cupola di San Giovanni a Firenze, o quello giottesco che Dante vedeva sulla parte d'ingresso della cappella degli Scrovegni a Padova. Il nostro però è meno badiale e ridicolo di quei tripponi completi di corna e coda, accovacciati a mensa su un termitaio d'anime dannate, con un diavolo per capello e un drago per orecchio. Anzi, ridicolo, lui non è per niente. Il suo ruolo simbolico nefasto non si manifesta in un campionario di orrori ornamentali. Questo demonio-principe è una macchina allegorica, o forse, meglio, una allegoria meccanizzata. L'orrore non è

²³ L'osservazione verosimilmente orale di Federico Zeri, riportata nell'abbozzo, viene ora rimodulata e inserita, senza il riferimento allo storico dell'arte, nel commento definitivo. Ovviamente, come si vede dalle righe successive, Sermonti la utilizza per rovesciarla: solo in apparenza il diavolo di Dante è conforme alla tradizione figurativa medievale. In realtà, questo Satana non è grottesco ed esprime una tragedia ineffabile nel suo essere una totale negazione della Trinità, quindi del Bene.

nei dettagli: è nel funzionamento. Dalla storia di Lucifero, «helâl», la stella del mattino, le sacre scritture riportano tracce labili e controvertibili. Ma il commento di sant'Agostino a quattro versetti di Isaia [...] e l'ingente letteratura che quel commento ha sviluppato nei secoli fondano la favola cosmogonica e teologale del più bello dei Serafini, che desidera in cuor suo di eguagliare l'Altissimo, e dall'Altissimo viene scaraventato nel ventre lacustre della terra. Favola infinitamente prolifica, e perciò, tutt'altro che univoca. Dante materializza la superbia assoluta di Lucifero in un contrappasso assoluto: se l'angelo prediletto, secondo la dottrina corrente, appetivit esse ut Deus, sia in eterno un sé puntualmente degradato, e sfigurato dalla contraffazione puntuale delle eterne prerogative di Dio! [...] *Il Male, allora, nella simbologia concreta di Dante, non è solo negazione: è negazione, negativo, rovescio e parodia del Bene. Il Bene lo include e lo ordina ai propri disegni, intimandogli di contraffarlo in perpetuo da sé. [...] il Diavolo non è attore tragico: è – dicevamo – uno spropositato marchinegno scenico, una cosa teatrale. [...] Perciò il pellegrino sa che non si può entrare in reazione con lui; il poeta, che non si può raccontarlo drammaticamente, ma solo descriverlo in didascalia* [corsivo mio]²⁴.

Che cosa è, dunque, il Diavolo per Sermonti, commentatore del XXXIV canto dell'*Inferno*? Presentare questo Lucifero pone non pochi problemi: occorre insinuarsi nello sconcerto e nella delusione dei commentatori precedenti, rievocati nel testo definitivo (evidente è il ricorso di Sermonti alla voce *Lucifero* dell'*Enciclopedia dantesca*, firmata da Andrea Ciotti, ma anche alle pagine della *Poesia della Divina Comme-*

²⁴ V. Sermonti, *L'Inferno di Dante*, cit., pp. 670-675.

dia di Charles Singleton²⁵). Nell'abbozzo, lo scrittore-dantista mette in rilievo i silenzi danteschi, come se volesse rendere alcuni elementi, nella loro dinamica, evidenti a sé stesso, a quel primo "tu" che lui, in quanto lettore è: in primo luogo, cerca di narrare e di interpretare il significato di quel «Io non morì e non rimasi vivo»²⁶. Nella versione pubblicata, si tace sulla dif-

²⁵ Le informazioni di carattere dottrinale (i riferimenti a Isaia e, quindi, ai commenti di Agostino, Isidoro e Gregorio Magno ai versetti di Isaia) sono provenienti – pur se riproposte da Sermonetti in una mescolanza di italiano e latino – da A. Ciotti, *Lucifero*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. III, 1970, pp. 718-722. Sermonetti considerava l'*Enciclopedia dantesca* uno strumento di lavoro preziosissimo, e ne possedeva un'edizione, comprendente tutti i sei volumi. La parte finale del commento di Sermonetti, qui corsivata, trova un chiaro modello in C. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, trad. it. di G. Prampolini, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 66-67: «Arriviamo a Satana alla conclusione di questo lungo viaggio attraverso l'Inferno come un termine, come un punto fisso a un centro che è pure una fine: una specie di polo assoluto del male controbilanciante il polo del Bene. [...] Il Male non ha un'esistenza positiva o assoluta, e l'occhio di un poeta cristiano non attribuiva ad esso tale valore. Il Male è solo negazione dell'unico Assoluto che è il Bene». Altrettanto evidente è come Sermonetti intensificasse le conclusioni del grande dantista americano, inserendo il filo del rapporto difficile tra assenza/presenza della «tragedia» di Lucifero: tema su cui ci concentreremo.

²⁶ Dante Alighieri, *Inferno* XXXIV 22-27: «Com'io divenni allor gelato e fioco, / nol dimandar, lettor, ch'ì non lo scrivo, / per ch'ogne parlar sarebbe poco. / Io non morì e non rimasi vivo: / pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno, / qual io divenni, d'uno e d'altro privo».

ficoltà di comprendere il sottile interstizio tra “non morte” e “non vita”; lo stesso vale per le note di commento, reintrodotte nell’edizione scolastica del 1996, voluta da Cesare Segre (il quale ha seguito, come specialista-supervisore, Sermoni, dopo la morte di Contini nel 1990, nella scrittura del commento al *Paradiso*). Segre minimizza il ritorno dell’annotazione rispetto ai, pur semplificati, intensi cappelli introduttivi («le sue pagine precedono, non seguono il testo: esse sono la migliore introduzione possibile a una lettura che poi scorrerà ormai facile, dato che gli sparsi ostacoli costituiti dai nodi linguistici sono subito sciolti nelle annotazioni»²⁷). In quella sede, infatti, Sermoni si limita a chiosare accanto alla terzina in questione la struttura retorica che la permea: un appello al lettore che si colloca al di là «d’un espediente retorico d’attesa, o del suo condensato colloquiale»²⁸.

Già in queste parole di tensione vi è pienamente l’«ostensione di Satana», poiché non la ritarda, ma spinge il lettore, senza infastidirlo con eccessive torsioni psicologiche, verso il disegno di quel demonio, la cui favola è così ricca da quegli sparuti quattro versetti di Isaia alla pletora di Dottori della Chiesa suoi commentatori: «La puntigliosa preterizione ha infastidito diversi lettori dotati evidentemente di ingegno ecces-

²⁷ C. Segre, *Presentazione*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, letture e commento di V. Sermoni, Milano, Bruno Mondadori, 1996, p. V. Si intende dire che Segre, consapevole della particolarità del commento sermontiano, sottolinea il fatto che il ritorno alle note a piè di pagine è una questione di servizio, legate al pubblico cui questa edizione è destinata.

²⁸ Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, cit., p. 480, nota ai vv. 22-27.

sivo». L'occhio dello scrittore-commentatore si sposta, allora, da quel bivio tra morte e vita alla sagoma luciferina. Per comprendere questo scarto tra l'abbozzo e, a questo punto, i due commenti pubblicati – il definitivo *maior*, diremmo, e quello invece di uso scolastico, frutto di una semplificazione del testo originario, rifuso nei cappelli introduttivi, sapientemente ridotti, e nelle note –, occorre domandarsi nel profondo come procedeva nell'analisi di ogni singolo verso “problematico” Vittorio Sermoni, riandando al menzionato *Leggere Dante* di Contini, apposto in apertura dell'*Inferno* sermontiano:

La nostra guida d'oggi ha il vantaggio di non appartenere ad alcuna setta di dantologi, sicché gli risulta più facile non soltanto spalmare di grigio, se si ama ricorrere a una famosa immagine crociana, le parti non penetrabili, ma confessare la sua equidistanza dove sul fondo dell'alambicco restino dei secolari chimismi più precipitati probabili²⁹.

«*Non è morto*, D[ante] perché ha coscienza di ciò che lo minaccia, e sopraffà; *non è vivo*, perché, soprattutto non vede scampo, e non sa provvedere alla sua salvezza, intorpidito nella volontà e paralizzato nelle membra»: questa raffinata e preziosa esegesi, che restituisce con precisione ma anche con partecipazione emotiva la condizione del «personaggio-poeta», il suo dissidio, viene tralasciata dallo stesso Sermoni nel commento pubblicato. Il ritmo della narrazione di Sermoni cerca di aderire al ritmo delle terzine dantesche, alle funzioni semantiche e visive delle loro strutture interne, cioè a quella congiun-

²⁹ G. Contini, *Leggere Dante*, cit., p. 9.

zione difficile, e per molti aspetti miracolosa (e che, dunque, non poteva che concretizzarsi nel poema dantesco), tra forma e contenuto, teorizzata da Contini, e ripresa prontamente dallo scrittore nel commento al canto incipitario dell'opera. Di conseguenza, quest'ultimo, nel momento dell'*esecuzione* del testo, procede oltre, spalmando, per riprendere l'immagine crociana fatta propria da Contini, con il «grigio» le cosiddette «parti non penetrabili» (o comunque su cui non è il caso di sottilizzare), e concentrandosi sul Satana dantesco, segue mimandolo lo sguardo del proprio lettore ideale, che si ritrova di fronte a quel diavolo strano. D'altronde, anche nel commento scolastico, Sermonti dedica un paragrafo, prima di intraprendere la lettura del canto XXVI dell'*Inferno*, alle pause e agli "accelerati" che bisogna far emergere dalla catena di terzine, immaginando che allo studente sia richiesto di leggere ad alta voce il canto: «il segreto dell'emozione che quel corso convoglia sta nella sintassi; leggendo, assecondala, anche se i versi stentano a imbrigliarla. [...] Solo nella precisione e nel pudore della tua voce memorante potrai sorprendere la memorabile e ambita grandezza del testo e, magari, una tua nobiltà inconfessata»³⁰. In quel caso, Sermonti consiglia al lettore di insistere sulla pausa suggerita dall'indimenticabile *enjambement* che incornicia

³⁰ V. Sermonti, *Lettura del Canto XXVI*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. L'Inferno*, cit., pp. 352-359, alla p. 359 (queste osservazioni non sono presenti nell'edizione definitiva del commento, la principale cui sempre si fa riferimento nella nostra trattazione, ma aggiunte qui, nella scolastica, per rivolgersi esplicitamente a uno studente liceale).

l'inizio del racconto di Ulisse, in cui, in definitiva, al di là dei fatti narrati, si «documenta l'indeterminatezza della poesia»³¹.

La traduzione di questo atteggiamento critico, di questo allinearsi dell'esegesi a una lettura "a voce alta" in primo luogo interiore, si discosta dalle osservazioni erudite, eppure già portatrice di una finezza narrativa, nel canto finale della prima cantica. Cade un tratto di commento, o meglio, rimane tra gli appunti preparatori, ed eccoci davanti all' «'mperador del doloroso regno»³²: Sermonti annota i quattro versetti di Isaia, sottolinea il peso di commentatori come Agostino, Isidoro, Gregorio Magno, puntualizza il significato delle simbologie e dei rovesciamenti. Addirittura, quell'insistere, nel commento definitivo, sul fatto che Satana, invece di essere un diavolo grottesco, anzi, più precisamente, «spropositato marchingegno scenico, una cosa teatrale», è – a guardare più a fondo – «negazione, negativo, rovescio e parodia del Bene», trova un corrispondente teorico, ma anche icastico, quantomai "forte" proprio nell'abbozzo (si pensi alle tre bocche di Lucifero disegnate dallo stesso Sermonti, e, per converso, al rovesciamento puntuale, schematizzato lì accanto, della Divina Potestà in impotenza, del Primo Amore in odio, della Somma Sapienza, presumibilmente, seguendo il commento pubblicato, in ignoranza)³³. Tuttavia, anche in questo caso, mentre si fa strada

³¹ *Ibidem*.

³² Dante Alighieri, *Inferno* XXXIV 28.

³³ Cfr. V. Sermonti, *L'Inferno di Dante*, cit., p. 674. Se si guarda all'abbozzo, si noterà – tenendo presente la nostra trascrizione – che il riferimento all'Ignoranza di Satana contrapposta alla Sapienza del Figlio non è ancora presente nello schema lì tracciato: probabilmen-

l'idea su cui lo scrittore-dantista vuole fare vertere il cuore del cappello introduttivo al XXXIV dell'*Inferno*, cioè la non-tragicità, il non protagonismo di Lucifero, divenuto «un feudatario debellato, cui l'imperatore celeste – l'unico – ha imposto di celebrare in eterno la propria sconfitta camuffato da imperatore»³⁴, negli appunti affiorano suggestioni, che poi Sermonti decide di tacitare. Per esempio: «Satana piange (Der König weint...)» – non è pianto d'uomo. Ricorda giustamente come D[ante] «al cominciar ne» lagrimò, del pianto dei dannati, ora non si piange più». E ancora: «in S[atana] la coincidenza fra carnefice (carceriere) e vittima è assoluta e immobile». Non soltanto, quindi, Sermonti espunge le annotazioni più tecniche, riguardanti la «dicibilità» del canto – probabilmente talmente connesse alla radice del dettato poetico, all'esecuzione della partitura lirica, al segreto della sua musicalità dura e aspra, da non poter essere neppure, poi, recuperate come filo ermeneutico-narrativo, o come parte di esso, nel commento, sia in quello *maior* che in quello scolastico –, ma elimina, al modo di quanto avveniva nel caso sopra mostrato di «Io non morì e non rimasi vivo», dettagli sulla condizione psicologica ed esistenziale, diremmo, di Satana. Sulla sua tragicità, per l'appunto, quella stessa tragicità cui Sermonti non lascia spazio nelle pagine della propria esegesi, facendone, al contrario, una spinta negativa, cioè un'assenza che aiuta a spiegare la vera natura del ribelle sconfitto. Lucifero è pura sagoma, caricatura,

te non si tratta di una dimenticanza, bensì del fatto che questo accostamento/rovesciamento non era ancora chiaro a Sermonti stesso.

³⁴ *Ibid.*, p. 675.

macchina scenica, parodia: recita e monito perpetui dei propri, paradossali e umiliati, «vexilla regis»³⁵.

Tuttavia, il suo pianto non appare, nell'abbozzo, nonostante la caricatura delle tre bocche disegnata da Sermonti, ridicolo o grottesco: è al di fuori dell'umano, certo. Non si tratta delle lacrime di un dannato, ma di quelle di un fantoccio senza anima, o, specularmente, di un essere comunque di ascendenza superiore, "altra", con cui non si può interagire, trovando nella commozione un punto d'incontro per aprire un dialogo, una parziale immedesimazione. Satana è un re che piange – il rimando in tedesco, posto in parentesi, traducibile proprio come «il re piange», non è chiaro³⁶ –, ma è parte di un dramma, da cui noi uomini siamo esclusi: termina il pianto dei dannati – e quello di Dante, che accompagna il viaggio –, e incontriamo il suo. D'altronde, è un angelo caduto, che porta su di sé una tragedia incomprensibile – nelle emozioni, nel modo in cui la vive in eterno – per chi ha sensibilità umana. L'assenza del tragico convenzionale, dello scambio drammatico, si spiega, dunque, non nella mancanza di un orizzonte di scontro e tormento, bensì nella diversità radicale di Satana rispetto agli altri incontri danteschi. Anche il diavolo ha un'interiorità,

³⁵*Ibidem*: «Il "rex inferni" è ridotto ai suoi "vexilla"». Cfr. Dante Alighieri, *Inferno* XXXIV 1-3: «"Vexilla regis prodeunt inferni / verso di noi; però dinanzi mira", / disse 'l maestro mio, "se tu 'l discerni"». La citazione latina proviene dall'inno di Venanzio Fortunato da Valdobbiadene, entrato nel breviario romano per la funzione del vespro del Sabato Santo.

³⁶ Il riferimento non è chiaro: al momento, non è stato ancora possibile comprendere a che cosa alludesse Sermonti con questa espressione.

sembra appuntare Sermonti nel suo abbozzo-groviglio di idee, ma ci è interdetta: «in S[atana] la coincidenza tra carnefice (carceriere) e vittima è assoluta e immobile»³⁷. Mistero insondabile, dato una volta per tutte, questo diavolo, per cui si può dire: «Niente corna, niente coda, sei grandi ali proprie dei Serafini», è l'incarnazione stessa del Male; la sofferenza che permea il nocciolo primo del negativo ci è sconosciuta, il pianto che produce è incomprensibile e non se ne può provare pietà («non è pianto d'uomo»: distante, quindi, tanto dal pianto dei dannati quanto da quello di paura e compassione di Dante stesso, che segna notoriamente il suo pellegrinaggio infernale). In Satana non vi è alcuna mescolanza tra Bene e Male: l'altrove assoluto è la sua condanna. Perciò, nell'abbozzo, Sermonti, confrontandolo con il Satana del battistero fiorentino di S. Giovanni – paragone ripreso, poi, anche nel commento definitivo³⁸ – può lapidariamente definire il demonio dantesco «non

³⁷ Cfr. V. Sermonti, *L'Inferno di Dante*, cit., 673: «Il fatto è che – mulino a vento che suscita le tramontane che lo azionano e produce il ghiaccio che lo incastra; [...] questo capostipite dei dannati e decano dei carnefici, infaticabilmente mosso da un moto senza movimento, non emette né rumore, né odore, né psicologia». Come è evidente, si riprende l'immagine di Satana carnefice, sottintendendo che, essendo lui stesso con le proprie ali, con questo suo moto senza movimento (con cui si apre l'abbozzo), a produrre il ghiaccio che lo imprigiona, è di fatto carnefice e vittima al tempo stesso. Nell'abbozzo, quindi, il concetto è chiaro e lapidario, nel definitivo è sfumato, attenuato, quasi Sermonti avesse timore a sconfinare nel romanzesco, nell'ipotesi troppo ardita e suggestiva (rispetto al tono già particolare del suo commento).

³⁸ *Ibid.*, p. 673.

grottesco» (e nel definitivo, comunque, si legge: «Anzi, ridicolo, lui non è per niente»). Solo in apparenza è una figura banale e da confinare nella tradizione medioevale della rappresentazione del diavolo.

Il “teatro” che Satana è non può, da una parte, che essere qualcosa di ben visibile al pellegrino, che dovrà in seguito ricordarlo nei propri versi, così da mostrare agli altri uomini la fine di chi ha peccato della massima superbia («Il “maledetto superbire” di Lucifero»); dall'altra, quanto accade “dentro”, di là del «topos scolastico», quindi nella «natura della superbia di Satana» è destinato a essere mistificato, ridicolizzato, ridotto al silenzio. A differenza di quanto accadrà, per esempio, per il demonio immaginato da Milton, la lotta empia e tragica di questo Lucifero conficcato al centro della terra, a crearsi da sé come un mulino a vento la propria tortura, rimane un non detto tra lui e Dio. Un silenzio statico, bagnato di pianto mostruoso, chiuso nella sua ineffabile apparenza, che si può soltanto dipingere a colori foschi. Passando, dunque, dalla polifonia dolorosa del canto XXXIII, che prefigura nel pasto di Ugolino quello di Satana³⁹, fino alle pennellate con cui sono delineate le

³⁹ *Ibid.*, p. 661 (siamo alla fine del commento al XXXIII canto). Qui Sermonetti insiste, anche se con delicatezza, sul legame tra i due canti finali nel segno nella dissacrazione dell'Ultima Cena di Cristo: dal pasto orrendo di Ugolino a quello dell'Arcivescovo Ruggieri a quello di Satana. Sul rapporto tra musica e pittura, cioè tra la musica che permeerebbe il XXXIII e la tavolozza coloristica a tinte scure del XXXIV, cfr. *ivi*, p. 649: «Come negare che durante l'esecuzione di un'opera assolutamente famosa e disordinatamente dimenticata, quando il violino introduce il tema d'una romanza indimenticabile, salta il cuore in gola?». Sermonetti introduce così l'incontro di Dante

bocche abominevoli che masticano Giuda, Bruto e Cassio («dalla musica XXIII, alla pittura XXXIV) – (o meglio, del dittico).»)⁴⁰.

3. Fedeltà o deformazione? Qualche appunto sui doveri dell'interprete

Quale idea del lavoro di Vittorio Sermoni dantista possiamo, allora, ricavare dall'analisi fin qui condotta, cioè dell'intreccio tra l'ultimo canto della prima cantica e il curioso frammento presentato, testimonianza della costruzione dell'esegesi? Sicuramente, lo studio di un simile materiale conferma l'attenzione e lo scrupolo per le fonti di questo studioso, che in primo luogo resta e opera da traduttore/scrittore nel senso indicato da Auden e in cui Sermoni si riconosceva pienamente: «Spesso ricaviamo un gran profitto leggendo un libro in una chiave diversa da quella prevista dall'autore, ma solo a patto che (superata l'infanzia) sappiamo quel che stiamo facendo». Possiamo affermare che, pure al netto dei tagli, delle deviazioni “pericolose” o, semplicemente, troppo raffinate, devianti in qualche misura dal ritmo della poesia e del suo racconto, il commento

con Ugolino: come se il racconto del conte, fosse una romanza celebre di un'opera obliata (certo, paragone forzoso per la *Commedia*, ma comprensibile data l'insofferenza di Sermoni per le antologie di canti celebri del poema dantesco).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 672: «Quella di fronte era vermiglia; le altre due, [...] figuravano l'una giallo-paglierina (quella di destra), nera l'altra (quella di sinistra)».

di Sermoniti, talvolta, indulga in un'eccessiva personalizzazione del testo dantesco? Le sue qualità di scrittore, di narratore ironico, possono, certo, essere, come ricordava lo stesso Contini in *Leggere Dante*, una sorta di anello di congiunzione tra la difficoltà di destreggiarsi tra riferimenti oscuri per il lettore contemporaneo e, per converso, la necessità di darne almeno qualche puntuale spiegazione. Ma il rischio che si può celare dietro a una tale esegesi è evidente: sovrapporre la propria voce a quella di Dante in modo, per quanto sofisticato e delicato, imprudente e deformante. Scrive Sermoniti nel testo di una sua conferenza del 1997:

Sia ben chiaro: applicando un modello suggerito da Gianfranco Contini, che ha utilizzato la *Recherche* per mettere a fuoco la basilare categoria ermeneutica di «Dante-personaggio-di-chi-scrive», io sono convinto che qualsiasi contaminazione fra la *Commedia* e quelle che dovremmo chiamare con Borges le sue «fonti postume» sia più che legittima (senza dire che sia sempre altrettanto galvanizzante). In fin dei conti, nel dialogo che intavoliamo con qualsiasi capolavoro, per quanti scrupoli eruditi siamo in grado di attivare, è inevitabile che ciascuno di noi metta in gioco l'interesse e l'unicità della propria esperienza di persona, ivi incluse – e in posizione privilegiata – le proprie frequentazioni di lettore. È inevitabile; quantunque sarebbe prezioso che l'interessato se ne rendesse conto, specie se si dispone a voli particolarmente spericolati⁴¹.

⁴¹ Id., *Virgilio al limbo: le irragionevoli competenze della ragione*, in Id., *L'ombra di Dante*, cit., pp. 53-80, alle pp. 54-55. La conferenza è, come detto, del 1997.

Si accostino a queste righe alcune riflessioni tratte dall'introduzione di Sermonetti all'edizione scolastica del commento del 1996, in cui l'esegeta cerca, per sue stesse parole, rivolgendosi a un immaginario adolescente, di «mimare – nei limiti del possibile – la sbalorditiva esperienza della prima lettura». Si legge dal paragrafo intitolato *Un paio d'indiscrezioni sulla poesia*:

Quante volte, se Dante adopera a fine verso una parola bizzarra, o un po' contraffatta, o in una accezione atipica, si legge, in nota che l'anomalia va addebitata all'«oblio della rima»! Il pregiudizio sottinteso è questo: Dante voleva dire una cosa; ma essendosi imposto l'onere di scrivere in endecasillabi e di incatenare i suoi endecasillabi secondo un sistema di rime oltretutto particolarmente serrato, ha dovuto ricorrere qua e là a qualche espediente non tanto bello; ma noi, considerato il guaio in cui s'era messo con le sue mani, lo perdoniamo, e tentiamo di ripristinare il vero senso o la forma corretta della parola in rima, insomma di dire quel che lui avrebbe voluto dire, senza esserci riuscito. E bravi noi! In quest'ottica, compito del chiosatore sarebbe quello di ripristinare la prosa mentale che Dante aveva in testa prima di procedere alla laboriosa verifica e «rimificazione». Be', io sono convinto che quella prosa mentale non sia mai esistita. In tutti i casi, l'unico indizio che noi abbiamo di quel che Dante «voleva dire» è quello che ha detto. Le sue intenzioni si consumano tutte nelle sue parole. Il significante – come si dice – prevale sul significato. Che poeta sarebbe, sennò, questo divino poeta? [...] Ecco: dopo avervi frastornato con tutta questa barabanda di suggerimenti, ti permetto la domanda più semplice: «Ma lei l'ha capita, la *Divina Commedia*?». No. [...] Volevo avventurarmi nella *Commedia*, viaggiarci dentro, aggiornato la spessa e scalcagnata guida delle nozioni con qualche notarella carpita alle occasioni e magari

con qualche Polaroid, per ricordarmi magari, in un domani che non arriva mai, di esserci stato anch'io⁴².

Non a caso questa stessa introduzione si apre con una citazione, posta in esergo, di Paul Valéry, secondo cui, in poesia, il senso, il significato che si vuole esprimere, non deve imporsi sulla forma, distruggendola, senza possibilità di ritorno: «al contrario, è proprio questo ritorno, la forma conservata – o, piuttosto, riprodotta come unica e necessaria espressione dello stato o del pensiero dello stato o del pensiero che ha generato nel lettore – a costituire la molla della potenza poetica»⁴³. Su questa linea interpretativa, si deve collocare il fatto che Sermonti afferma, con forza, l'inesistenza di quella «prosa mentale», che sarebbe, nell'ideale, il fine di ogni commentatore: cioè la comprensione, oltre la gabbia della forma e dei suoi valori, del messaggio dantesco. La forma, dunque, prevale sull'etica, sulla fede, sulla missione salvifica, per l'umanità intera, del poeta-pellegrino? Il commentatore si deve attenere strettamente al “come” cui Dante è approdato: non è possibile pensare altro significato al di fuori delle parole, del modo con cui esse, da un lato all'altro del poema, si rincorrono e parlano tra di loro. La memoria interna della *Commedia*, su cui tanto aveva posto l'accento Contini, si traduce nel ritrovare, secondo Sermonti, in ogni canto l'intero poema, sostanziato da una lingua capace di far emergere immagini inaudite, e cui bisogna prestare fede non soltanto per ciò cui rimandano, ma anche e

⁴² Id., *Introduzione*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, cit., pp. VII-XXXIII, alle pp. XXIV-XXVI.

⁴³ *Ibid.*, p. VII.

soprattutto per la loro letteralità, per il loro suono che dischiude, quasi per miracolo, il significato. Ogni parola è *quella* e non un'altra. Per tali ragioni, Vittorio Sermonti non avrebbe mai accettato – e lo ribadisce, proprio quando afferma l'impossibilità di rinunciare alla sua traduzione/espansione del continiano «Dante personaggio-poeta» in «Dante–personaggio–di–chi–scrive» – di indulgere in interpretazioni artificiose e troppo sillogizzanti. Del resto, quando avverte di tradire il ritmo, il “respiro” della poesia, delle immagini su cui essa calca la mano, facendole anche solo intravedere in prospettiva, si autocensura, cancella, elimina, espunge. In *Leggere Dante*, Contini, facendo i conti con quello stesso mestiere del commentatore e del chiosatore cui aveva dedicato parte della sua vita, aveva scritto, preparando quasi il terreno per la presentazione del lavoro di Sermonti:

Eppure l'invasione della prosa esegetica, quasi inevitabilmente di grado zero, nella ragione dove il “poema sacro” tollera di essere ridotta a minuscole trance [...] costituisce un motivo di perplessità, non dirò proprio di rimorso, al tramonto di chi a operazioni siffatte ha dedicato una larga parte della sua or declinante vita. *E non è una questione di mera estetica tipografica, a cui ormai si riconosce avvinghiata la filologia: è funzione della sostanza. E la sostanza è l'“esecuzione” di quel gran testo, in cui l'invenzione procede a catena, sempre dinamico (la terza rima dello scopritore produce realtà, [...]) [corsivo mio]*⁴⁴.

Ma si può definire l'opera sermontiana un rispetto rigoroso degli accenti e degli spostamenti di suono, e di conse-

⁴⁴ G. Contini, *Leggere Dante*, cit., p. 8.

guenza di immagini e di significati, della *Commedia*, quindi un'operazione di alta filologia, nel modo in cui l'ultimo Contini la intende? Alla luce dell'esame dell'abbozzo, la risposta crediamo debba essere senza dubbio affermativa: Sermoniti ha centrato il suo scopo, anche sacrificando notazioni degne di interesse e preziose. Sarebbe meglio domandarsi se, invece, tutto ciò non sia in contraddizione con quello sguardo interiore, quella comunione del testo letto e interpretato con i propri orizzonti culturali e letterari, rivendicata da Auden e che si ritrova nelle parole di Sermoniti, a più riprese, come, per esempio, nella menzionata conferenza del '97. Dalla consapevolezza che leggere è sempre tradurre i meccanismi interni dell'opera nella propria sensibilità, che occorre conoscere la voce più recondita e intrinseca del testo, evitando di attenersi alla lettera «quando dovrebbe parafrasare» e di parafrasare «quando dovrebbe invece attenersi alla lettera», si delinea, altresì, la necessità di riconoscere che qualcosa va inevitabilmente perduto. O deformato, nella ricerca di analogie tra la nostra esperienza e quella dell'autore, tra le sue letture e le nostre: si inventano dunque fonti e situazioni, e la chiave di lettura del testo si presenta sempre più come quella della nostra interiorità⁴⁵.

Il commento di Sermoniti a Dante, nella sostanza, “sente” e mette in rilievo i silenzi, i rallentamenti e le “frette” del poeta: si interroga sul modo in cui le citazioni bibliche, per esempio, ritornano, si sublimano nelle terzine, e sulla sonorità

⁴⁵ Cfr. V. Sermoniti, *Virgilio al limbo: le irragionevoli competenze della ragione*, cit., pp. 74-75: «Non conosco altro Dante che quello che riesco a leggere. Ho sentito più d'una volta Gianfranco Contini [...] confessare in perfetta umiltà: “Non conosco altro Dante che me”».

dei singoli termini («liquidità delle *q* che si dentalizza *sotto* vetro (non incorporata *nel*)»⁴⁶). La durezza dentale di «vetro» – tornando all’abbozzo – riferita al verso «e trasparen come festuca in vetro» (il soggetto sono le ombre coperte dal ghiaccio come pagliuzze nel vetro), suggerisce, anche in questo caso, a Sermonti un’immagine forte («scheletri in una colata di lava»), che lima nel commento definitivo, rimanendo maggiormente legato alla similitudine dantesca. Questa attenzione “autocastigatrice”, però, si sposa a un linguaggio, che è quello della narrazione, della scrittura dell’Io che si immedesima in Dante e in ogni suo potenziale lettore, non dimenticando mai che in gioco vi è anche la propria irriducibile individualità, quella grandezza, a stento confessabile, che la Poesia, secondo Sermonti, sa snidare in ciascuno di noi. Anche nel più meschino. L’ampia sezione del commento al canto XXXIV dell’*Inferno*, sopra riportata, dimostra, con immediatezza, come, pur attingendo a piene mani dalla lettura di Charles Singleton, egli sappia imprimere a queste terzine la sua personale idea di Male, facendola dialogare con quella concretizzata nel Satana dantesco. Il “rapinoso” – per riprendere un termine caro tanto a Contini quanto a Sermonti, che lo applica direttamente allo svolgersi

⁴⁶ Cfr. Dante Alighieri, *Inferno* XXXIV 10-12: «Già era, e con paura il metto in metro, / là dove l’ombre tutte eran coperte, / e trasparen come festuca in vetro». Non è chiaro che cosa intenda Sermonti per liquidità delle “q”, di fronte all’assenza di “q” in questo canto. Chiara però è la trasformazione, parziale, di questa osservazione “sonora” nel commento definitivo, cfr. V. Sermonti, *L’Inferno di Dante*, cit., p. 670: «le ombre [...] sono ormai totalmente *incorporate* [corrisivo mio] nel ghiaccio, e traspiono come pagliuzze in una colata di vetro».

della poesia dantesca – ritmo dei versi lo abita, travolgendolo, e, per sublime paradosso, gli conferisce una voce che altrimenti non avrebbe avuto. Ossia la propria (si ricordi come Sermoni riconoscesse di non aver raggiunto una vera felicità creativa nella sua, pur pregevole, produzione precedente di scrittore). Questo ritmo rapinoso disegna a vortice, dentro di lui, immagini, sequenze, drammi inafferrabili cui può solo alludere, mettendoli paradossalmente in scena, e, soprattutto, una tensione continua al cambiamento. Come se il dinamismo formale della *Commedia*, che fonda e permea il suo messaggio di speranza e di rinnovamento esistenziale, producesse nel commentatore davvero una rivoluzione interiore, una spinta amorosa verso il mondo e verso di sé, verso, cioè, la riscoperta profonda della relazione tra sé e il reale. A sua volta, questi non può fare a meno di indicarla al lettore, a quel suo “tu” moltiplicabile all’infinito, eppure rivolto alla specificissima personalità di ciascuno. Quel “tu” per cui Dante ha scritto la *Commedia* e, *si parva licet*, Sermoni ha scritto il commento, ossia la sua traduzione intima e precisissima del poema. E per cui prosegue, perpetuamente, la lettura, da lui intesa come lo svelamento rigoroso, ma non pedantesco, dell’emozione e del significato di ogni rima, di ogni forzatura metrica, di ogni espediente retorico, di ogni parola. Il rovescio dell’Inferno, che sta dentro la vita umana, è il sogno di una rinascita, e, nel volgere da una forma all’altra, da uno stile all’altro, nella mescolanza di registri che domina il poema di Dante, il commentatore-traduttore-scrittore fa percepire al lettore il tremore, e, diremmo, l’utopia, di partecipare, laicamente, a tale passaggio, che dalla morte dell’anima porta alla spiaggia del Purgatorio. Come dire, *in limine* di una rinascita morale ed etica conquistata attimo per attimo, in mezzo all’avventura dello stile artificioso del «sacra-

to poema», di quella, che, in apparenza, sembra una invalicabile e remota prigione di rime e terzine:

Consumata al centro della terra la propria «conversione», sbucando appena dalla fogna della smodatezza, della violenza e della frode, risorgendo – si può ben dire – dalla morte eterna, il più gran libro scritto da un cristiano già s'impenna, dolce e severo, verso il regno dove i cristiani confidano che non saranno mai morti. Trafelati, arrampicandoci con lui, correndo il rischio, amico mio, di cambiare un po' vita⁴⁷.

Jacopo Parodi

⁴⁷ *Ibid.*, p. 681. Cfr. Id., *Dante per voce sola*, in Id., *L'ombra di Dante*, cit., pp. 165-182, alla p. 182: «non conosco poeta al mondo [...] nessun poeta che, come Dante nella *Commedia*, si sia scelto un carcere metrico così stretto per essere così libero». Si tratta di una conferenza tenuta a Basilea nel 2013.

IL MOTO SENZA MOVIMENTO N. Saturn

(sulla mania XXXIII, alla pittura XXXIV). -
(omaggio, nel distico).

Intellettuale sotto vetro (non incorporata nel) - sulla meccanicità delle citazioni (tradite).
liquiritia delle g. due n.
scheletri in una colata di lava

es.
Struttura
autonomica

Diventa Poetate - impotenza.
(cattiva)
Primo Anice - attivo.
(spinto, auto)
Sguscia Saturno -
impotenza

Saturno piange (Schopenhauer...) - non è piombo di uomo. Riparte giustamente come D. "al cominciare ne"
l'agente, si pensa in "innanzi", ora non piange più.
in S. la crivellatura fra carnefic (carcere) e vittima è assoluta e im-
mutabile.



Zen = Carta
Inveniva ag-
nospatica di D.

7 I due erano vento - "Com'arco, il volto a' piei rinverte" : "non è la faccia rinverita alla punta di
 piedi"  - Non è morto, D. perché ha coscienza di ciò che lo minaccia e lo squaglia;
 non è vivo, perché, soprattutto, non vede sempre e non si proietta alla sua bellezza, inter-
 pieto nella volontà e paralizzato nella memoria. - La bellezza di Lucifero: "Col-
 leptis optima pessima" (la bellezza di Lucifero ammirata dalle Scritture, secondo la lettura di Agostino,
 Isidoro e Gregorio, le cui chiese sono accolti in Pietro Lombardo e della cui emanazione si può riconoscere
 nell'incanto). - Il "maleficio superiore" di Lucifero: "Isaia XIV, 12-15": "Come cadesti dal cielo, / Laci-
 sti, stelle del mattino? (...) / Tu che dissesti in cuore tuo: 'In cielo io sedetti / Simulacro al mio bene, sopra di
 altri di Dio, / m'aridei sul monte del Testamento / Sulla parte dell'equilibrato / E chiesi al Signore delle
 querce, / Simile ero all'Albero. / Ed invece tu sarai bruciato all'altare, / in profondità, Laci'"
 (nel prefetto del lago) (Ecclesiastico: ^{adorno della natura di Lucifero} appuntato una volta del) - Monte conca, Monte conca,
 nei pressi di proprio dei Serafini - Sul "luogo del monaco del bel S. Giovanni, sostanza della
 riposta in tutto agli "Eremiti" (cfr 8): Non grottesco. → ordine più elevato per angeli
 i Serafini (<Serafini > "due bruciati") un sei ali, che toccano la bocca del profeta Isai con un carbone
 ardente e lo mandano dopo cento (Is. VI, 2-3, 6-8) / cauterizzatori che illuminano per-
 metta di abolire ogni tenebra offuscante. - simbolo del fuoco ("amore, purificazione, stabilità
 con il fuoco, luce e illuminazione, purificazione delle tenebre")
 6.1 x 21

IX. Violenza e controllo in *Belmore* di Corrado Alvaro, forme e degenerazioni del femminile

di *Roberta Borrelli*

Questo mio contributo si focalizza sullo sfruttamento del corpo e sull'utilizzo di politiche eugenetiche e riproduttive come strumenti di repressione e di potere in presenza di regimi totalitari. Avvalendomi di una prospettiva postumana e poi transumana indagherò i risvolti più cupi del femminile e del materno in *Belmore*, romanzo postumo e incompiuto di Corrado Alvaro, con particolare attenzione al corpo inteso come biocapitale umano, in una riflessione che anticipa quelle teoriche che si sono sviluppate solo successivamente¹. L'autore infatti, già avvertiva i pericoli dei processi messi in atto dal mercato relativamente alla produzione in serie e alla mercificazione dell'umano, che da consumatore muta in prodotto consumato. L'opera, inoltre, proprio attraverso la figura femminile evidenzia con efficacia gli esiti tragici dell'uso e abuso delle tecnologie, atte alla reificazione dell'umano. Un secondo obbiettivo

¹ A parlare di biocapitalismo per la prima volta in Italia è Vanni Coldeluppi (cfr. S. Novelli che ha curato il lemma "Biocapitalismo" in *Treccani*,

https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/biocapitalismo.html). In questo caso, rimando ad A. Balzano, *Biocapitale e potenza generativa postumana*, in *La camera blu*, XI, 12, 2015, pp. 29-46.

consiste nell'integrare la visione e la critica di Alvaro nel dibattito sulle tecnologie riproduttive nel Novecento italiano, restituendo all'autore uno spazio che ancora non gli è stato riconosciuto. L'analisi ermeneutica si avvale degli studi teorici sul biocapitale umano di Nikolas Rose e di Angela Balzano e, solo in parte, dell'apparato teorico di Rosi Braidotti allo scopo di sottolineare come la biogenetica del capitalismo mercifichi il vivente e agevoli il mercato nella privatizzazione della vita stessa – non a caso coinvolgendo tanto la ricerca sulle cellule staminali quanto l'intervento su animali e piante². Inoltre, trova un punto di riferimento negli esegeti di Alvaro tra cui Pina Sergi, Luigi Reina, e Ferdinando Amigoni, mentre un contributo più approfondito e completo è quello di Giuseppe Fontanelli³, che raccoglie in un volume gli aspetti più complessi dell'opera e che in questo luogo verranno ampiamente trattati: il mistero sull'identità di Belmoro; il tema della maternità nella produzione di Alvaro; la fuga come tensione strenua e utopica verso la conservazione dei valori e dei diritti inalienabili dell'uomo.

Fontanelli spiega in maniera efficace quanto la maternità sia cruciale e trasversale nella produzione alvariana, e sottolinea come assuma un ruolo centrale in quanto forma e struttura universale: assimilabile a un mito religioso essa è «indispensabile custodia della felicità»⁴. In particolare in *Belmoro* diven-

² N. Rose, *La politica della vita. Biomedicina, potere e soggettività nel XXI secolo*, Einaudi, Torino 2008.

³ G. Fontanelli, *L'ultimo Alvaro*, Sicania, Messina 2000.

⁴ Anche alla maternità è dedicato il capitolo del volume di Fontanelli dal titolo *La maternità offesa*, *ibid.*, pp. 261-262.

ta assillante al punto che tutto si totalizza in essa, che rappresenta il luogo simbolico in cui si leniscono i delitti della Storia, la persecuzione dell'esilio, il potere straniante, i totalitarismi. Assimilabile a una malattia, è endemica a Opera Mundi, e investe e assorbe in sé ogni rapporto che diventa fusionale eppure asimmetrico, verticale, gerarchico, di servo-padrone. In alcune zone del regime le madri giungono ad assumere caratteri mitologici, diventando semi-divinità, lontane e intoccabili, che svuotate da sé stesse e della propria umanità sublimano la funzione principale della maternità e di fatto la annientano. Né donne né umane sono ridotte a fattrici, contenitori dello sperma maschile, incubatrici dei loro figli e della loro violenza.

In *Belmoro* il rapporto con la maternità è spesso ambiguo e oscuro: ogni donna è madre, ma la maternità manifesta molteplici facce, più spesso cupe, e si barcamena tra donne che generano naturalmente e altre che generano da sé, mentre l'eugenetica e la scienza si occupano di perfezionare l'umano. Tutte le donne del romanzo si configurano come madri, anche solo simbolicamente, così il rapporto madre-figlio emerge come nucleo tematico centrale e misura delle devianze della modernità⁵, manifestandosi come sintesi dell'ordine sociale e metafora di un equilibrio armonico tra uomo e natura. Al contrario, l'assenza o il rifiuto della maternità è segnale di morte della Storia, dello Stato e infine dell'individuo.

Il meccanismo costruito da Alvaro mette in evidenza anche le diverse facce del femminile: egli racconta di donne che, continuamente sottoposte alla demolizione del sacro, ripetutamente tradite, svuotate da sé stesse e dai propri corpi – in

⁵ *Ibid.*, p. 279.

continuità con quello che era accaduto a Melusina e poi a Medea –, si riempiono di un rancore senza salvezza che trasfigura in orrore. Amorevoli e sfaccettate, tenere amanti e traditrici, possono rifiutarsi di generare, scegliere la sterilità o l'omosessualità. Anche in quest'ultimo caso la gerarchia madre-figlia si impone come struttura centrale, marcata da una verticalità che la configura come genealogia del potere più che come spazio di cura. Al fine di evidenziare queste dinamiche asimmetriche, nel presente contributo, verranno analizzate due coppie femminili centrali nell'opera.

Se la maternità è cruciale e rappresenta per Alvaro e per la sua poetica il mezzo attraverso cui si ristabiliscono gli equilibri, una delle sue degenerazioni è la fecondazione artificiale. Il femminile e il grembo materno sono strumenti utili al regime al solo fine della riproduzione e della selezione di una razza eletta. Il corpo non conta più nulla, viene colonizzato dal mercato e diventa il luogo privilegiato per dispiegare il controllo totale. Ne consegue che la potenza generativa del femminile materno viene espropriata e inserita nella cornice postumana e postfordista della produzione dei beni di consumo, concretizzando il passaggio dalla specie al marchio⁶ di cui aveva parlato Haraway, che fa dell'essere umano mera informazione riprogrammabile. I corpi femminili sono merci continuamente esposti al noleggìo, al traffico, alla prostituzione, al consumo.

In questo ultimo caso la pornografia mette il corpo nelle condizioni di essere consumato in maniera violenta, agendo anche sull'erotismo che ipertrofizza e accresce a dismisura sé stesso fino a implodere nella sessualità che si sottomette alla

⁶ A. Balzano, *Biocapitale e potenza generativa postumana*, cit., p. 31.

prestazione. L'individuo in questo modo degrada a oggetto sessuale e di eccitazione determinando la scomparsa di quella che Martin Buber aveva chiamato la "distanza originaria", fondamentale ai fini dell'umanizzazione dell'altro⁷. In *Belmore*, accanto alla riflessione sulla tecno-scienza, si affianca anche una riflessione politica che interessa tutti i personaggi, siano essi uomini o donne, che agiscono come sessi attivi – anche se le figure maschili sono più spesso stereotipate.

Le donne di Alvaro si dimostrano esseri umani a tutto tondo, capaci di amore, di comprensione e tenerezza, e a cui viene riconosciuta anche la facoltà di generare violenza: nel pieno del dopoguerra, quando ci si era attesi che le donne riprendessero il posto di mogli e madri sottomesse, che lasciassero il loro lavoro per darlo ai loro uomini tornati dalla guerra e disoccupati, Alvaro descrive non più angeli del focolare domestico, ma donne aggressive, evolute, mosse da cupidigia e desiderio sessuale, che vogliono scegliere, plasmare gli altri e il mondo.

Corrado Alvaro ha sempre goduto della fama derivata da scritti legati alla narrazione della Calabria rurale, che a lungo ha oscurato la sua produzione legata all'utopia e alla distopia⁸. Già *L'uomo è forte* (1938) rappresenta una importante riflessione sui sistemi di potere totalitari che continua a maturare nell'incompiuto *Belmore* (1957), rappresentativo di una modernità magmatica e complessa, in degenerazione e impossibile

⁷ B.-C. Han, *Eros in agonia*, Nottetempo, Milano 2019, p. 32.

⁸ A riguardo il contributo più completo, anche se datato, è quello di P. Falco (a cura di), *Utopia e realtà nell'opera di Corrado Alvaro*, Edizioni di Periferia, Cosenza 1987.

da afferrare e catturare nella forma libro. Già nel 1958, Pina Sergi, a ridosso della morte dell'autore, aveva fatto riferimento all'eroica aspirazione di Alvaro di scrivere un romanzo-saggio, multiforme e complesso, che permettesse alle sue ombre di convivere in armonia con l'aspirazione alla scrittura e alla poesia e con l'indagine del mondo reale⁹. Forse aveva creduto di poterlo fare con *Belmore*, mettendo faccia a faccia la sua personale tensione utopica con la distopia offerta dalla modernità, al fine di riflettere, studiare e poi risolvere le numerose contraddizioni di un mondo in furiosa avanzata tecnologica. Ma l'impresa non riesce, l'opera viene pubblicata postuma ed è talmente ricca di temi impegnativi da crollare sotto il suo stesso peso restando incompiuta. Al centro ci sono tutti i topoi tipici della produzione letteraria di Alvaro, ai quali si aggiungono riflessioni sulla tecnocrazia e sul potere, sulle labirintiche e disumane città utopiche e distopiche allo stesso tempo, sulla disumanizzazione operata dalla macchina. Non mancano moti-

⁹ P. Sergi, *Corrado Alvaro*, in *Belfagor*, 31 maggio 1958, XIII, 3, pp. 325-340: 330. È lo stesso Alvaro a spiegare cosa sia per lui il romanzo-saggio: «Credo sempre al valore del “romanzo-saggio”. Se non m'inganno, tale è il romanzo più valido dei nostri anni, nel senso che la finzione, la fantasia, lo studio della realtà, nascondano una preoccupazione di storia e di critica. [...] Dicendo “romanzo-saggio”, intendo quella finzione narrativa in cui la posizione dello scrittore di fronte alla realtà sia quella rigorosamente giusta, prima di tutto umanamente giusta, e poi tale che un filosofo, un critico, uno storico potrebbero adottare; ma che nella sua manifestazione sia narrazione, fantasia, poesia invenzione», in A. Bocelli, *Il lavoro che lo attendeva*, in AA.VV., *Omaggio a Corrado Alvaro*, a cura di C. Bernari, Poligrafica Italiana, Roma 1957, pp. 147-170: 149.

vi che afferiscono al postumano e transumano: la *life extension*, l'uso di organi artificiali, il cervello elettronico, le tecnologie crioniche, riproduttive e farmacologiche, le orride ibridazioni tra esseri viventi¹⁰. È evidente che si tratti di una varietà di temi che avrebbero richiesto ciascuna un'opera a sé; eppure, nella sua indeterminatezza e nella sua incapacità di finire, il libro assume la forma della modernità che violenta irrompe e cannibale divora tutto ciò che incontra. In questo modo si può spiegare l'incertezza che Alvaro aveva nei confronti dell'opera, individuata da Sergi¹¹, e l'impossibilità per il lettore di afferrarla e comprenderla senza incertezze. Allo stesso modo ciò potrebbe spiegare la scelta dell'autore di chiudere il romanzo nel cassetto senza intenzione di pubblicarlo o di rimaneggiarlo¹². La

¹⁰ Facendo riferimento a tutti questi temi, G. Fontanelli riconosce che Alvaro «rivela [...] duttili doti di anticipo, di cattura di temi più inquietanti che si ponevano alla mente dell'uomo contemporaneo: come quello delle droghe, dell'ibernazione, della fecondazione artificiale e ibridazione di esseri bestiali, della riproduzione perfetta di creature umane», in Id., *L'ultimo Alvaro*, Sicania, Messina 2000, p. 103.

¹¹ Sergi spiega così l'incertezza dell'autore: «Egli tentò, è vero, di fermare in *Belmoro* la situazione di crisi morale e sociale del dopoguerra europeo [...]. Ma *Belmoro*, quale ci è apparso nella sua edizione postuma, è una prima, tormentata ed incompleta stesura, della quale Alvaro non doveva sentirsi sicuro, se già da alcuni anni, come avverte la prefazione di Fratelli al romanzo, l'aveva nel cassetto e non si decideva ad offrirlo al pubblico», in P. Sergi, *op. cit.*, p. 331.

¹² Su questo critici come Amigoni non hanno molti dubbi e ipotizzano che se Alvaro fosse vissuto più a lungo avrebbe portato a compimento l'opera o, per lo meno, l'avrebbe rimaneggiata e limata: «Non

stessa Sergi riconosce, inoltre, che il lato più travagliato della personalità di Alvaro sta proprio nel suo strenuo tentativo, continuativo e tormentoso, di stabilire un contatto durevole e autentico tra sé e le cose degli uomini del suo tempo – si potrebbe aggiungere che quanto detto dalla studiosa diventa manifestamente vero in *Belmoro*. Un altro punto di riferimento importante è l'Avvertenza in apertura al romanzo, scritta da Fratelli, il quale spiega quanto poco si conosca della genesi dell'opera, ma fa sapere che l'autore aveva promesso all'editore Bompiani la prima stesura del testo nel novembre del 1953, e che Alvaro aveva terminato la rilettura e la revisione delle prime duecento pagine nel settembre dello stesso anno. Inoltre, fra le carte ritrovate dopo la morte dell'autore, esiste l'appunto che racconta un finale lieto e rassicurante, e che però lascia interdetti perché non chiarisce le domande che sorgono nel corso della lettura, ma soprattutto è incompatibile con l'evoluzione della storia narrata¹³.

Come già brevemente accennato, *Belmoro* riflette sulla degenerazione del potere e mette al centro l'elemento fantapolitico e l'ossessione del controllo totale. Racconta il peggiore

è difficile biasimare le ruvide e farraginose pagine di *Belmoro*, che Alvaro, se fosse vissuto più a lungo, avrebbe di sicuro rivisto, corretto e riscritto, così come era sua abitudine. E tuttavia l'esperimento merita senza dubbio maggiore attenzione di quella che finora ha saputo guadagnarsi», in F. Amigoni, *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 69

¹³ Fontanelli dedica a questo enigma un intero e interessante capitolo *Tensioni di un appunto*, portando avanti uno studio preciso e ricchissimo di rimandi intratestuali della stessa opera di Alvaro, in Id., *op.cit.*, pp. 105-259.

dei futuri possibili in un mondo popolato da uomini, donne ed entità altre e disumane che puntano alla distruzione dell'umanità. A essere sfuggente è anche la trama del romanzo che ha come protagonista un giovane caduto dal cielo, ovvero da un luogo imprecisato, che ha fattezze e pensieri umani; il tempo della narrazione non è chiarito, ma vari indizi permettono di collocarlo attorno al 2000. Conclusa la terza guerra mondiale, Opera Mundi instaura un regime totalitario e tecnocratico, e amministra il pianeta secondo criteri di razionalistica efficienza. Per ragioni di propaganda solo a un luogo noto come terramediano viene permesso di conservare i costumi del tempo passato. Narratore in prima persona e straniato viaggiatore¹⁴ è Belmore, che esordisce sulla scena come animale da lavoro a cui viene instillata la parola e a cui viene imposto il nome in ragione della sua straordinaria bellezza. Egli vive rocambolesche avventure caratterizzate da metamorfosi corporee che gli permetteranno di attraversare Opera Mundi in un pellegrinaggio che lo porta dal contado – luogo che resta sempre senza nome – alla città di Magnitudo, fino a Energheiton, la città ipertecnologica¹⁵. Il suo è un viaggio di formazione costellato

¹⁴ Il romanzo *Belmore* ha uno sfondo satirico e si inserisce nel solco delle allegorie filosofiche e morali che vanno dai *Viaggi di Gulliver* di Swift al *Candido* di Voltaire fino al *Mondo Nuovo* di Huxley, in A. Fratelli, *L'opera postuma*, in AA.VV., *Omaggio a Corrado Alvaro*, cit. p. 151.

¹⁵ Le città che compongono Opera Mundi sono diverse e, in qualche modo, il protagonista e il lettore verranno a contatto con ognuna di esse. Le vere “protagoniste” sono però Magnitudo ed Energheiton; nella prima si riconosce una Roma decadente: «sospesa tra le rovine del glorioso passato e una disumanizzante modernità», mentre nelle

da vittime della modernità, dove il presente si aspetta di essere moltiplicato all'infinito scalzando via il passato in attesa dell'oblio. Il giovane è rappresentazione dell'innocenza violata, mentre gli individui che ne popolano la dimensione distopica incarnano l'umanità brutalizzata e prossima al collasso etico e sociale. A *Opera Mundi* si ammette solo ciò che è consumabile e viene messo al bando ciò che non produce capitale o profitto; qui l'altro non è un "tu", ma un oggetto. La sessualità è mezzo meccanismo che genera l'ennesimo e più importante prodotto da immettere sul mercato: l'essere umano; ne consegue che l'eros viene espulso assieme all'amore, all'amicizia, e a valori come lealtà e verità.

Lo sguardo sensibile che Alvaro riserva ai suoi personaggi femminili deriva anche dal dialogo che egli sempre ha portato avanti con le donne del suo tempo: il legame che lo stringe a Cristina Campo – forte al punto da portarla ad assisterlo fino alla morte –, la collaborazione con intellettuali come Alba de Céspedes (scrive per la rivista da lei fondata, «Mercurio»), il lavoro con Pavlova (che gli aveva commissionato la tragedia *Lunga notte di Medea*, rappresentata per la prima volta nel 1949 a Milano, e di cui lei stessa era stata attrice e regi-

metropoli progredite come «Dololon, Ripargis, e soprattutto la capitale mondiale Energheiton, trasfigurazione allucinata e distopica di New York e del mito americano, la vita è regolata dai principi della razionalità e della scientificità», in M. Daniele, *Il ragazzo caduto dal cielo e gli orrori della modernità. Alvaro postumo e distopico*: Belmorro, in *Oblío*, IX, 34-35, pp. 43-57: 43-44. È vero anche che nel nome Energheiton è possibile rintracciare un'eco classica: Etone, Ethon o Aithon sono i nomi attribuiti all'aquila che quotidianamente divora il fegato del titano Prometeo, punito da Zeus per tracotanza.

sta); a queste si potrebbe aggiungere un contatto – diretto o mediato – con le idee di Simone de Beauvoir verosimilmente attraverso la frequentazione dell’ambiente sartriano. Non è da escludere, infine, che Alvaro sia stato in relazione, seppur marginale, anche con Sibilla Aleramo, autrice dello scandaloso romanzo *Una donna* (1906). Questi elementi delineano una rete di interlocutrici e collaboratrici che, pur nella varietà dei rispettivi percorsi, contribuiscono a creare attorno ad Alvaro una conversazione feconda e continuativa con il pensiero e la creatività femminili del suo tempo.

Quella sulle donne è una riflessione nient’affatto nuova in Alvaro, ma ben più antica, portata avanti dagli albori della sua produzione, e dunque ancora prima di *Ritratto di Melusina* (1929), racconto emblematico della violenza esercitata dallo sguardo maschile sul femminile. Questa si riverbera nel corpo della ragazza, ma è l’oggetto-ritratto a mettere in mostra la ferita che le è stata inferta dal pittore, evidente nell’arricciamento delle labbra, che non sono ritratte nell’atto di dare un bacio, ma mostrano il suo tentativo fallito di “dire”. Melusina, derubata dell’anima e del corpo, è figura esemplificativa della riflessione di Alvaro sul corpo femminile, che anticipa, di fatto, i temi della seconda ondata femminista degli anni Settanta del Novecento. Tale riflessione matura nella tragedia *Lunga notte di Medea*¹⁶, dove la protagonista, donna e madre, profuga emarginata, diventa modello e archetipo di tutte le donne del successivo *Belmoro*. Il viaggio che Belmoro intraprende – dal contado alla corrotta e decadente Magnitudo, fino alla ipertecnologica e disu-

¹⁶ La tragedia, composta nel 1949, viene rappresentata per la prima volta l’11 luglio dello stesso anno al Teatro Nuovo di Milano.

manizzante Energheiton – assume i contorni di una vera e propria discesa agli inferi ed è caratterizzato dall'intensificazione della violenza sistemica e della disumanizzazione. È proprio per questo che la narrazione insiste sulla necessità di una rete di protezione, incarnata soprattutto dalle donne, il cui ruolo si rivela determinante nella salvaguardia dell'umano. Le figure-chiave femminili sono: Irmene, Melania, Gaetana, Millina, Leris, Gemma e infine Stella, la donna di cui Belmoro è innamorato; queste costituiscono le tappe di un percorso contrario a quello imposto dalla logica distopica e dominante, o meglio di resistenza etica e antropologica, contribuendo alla costruzione di uno spazio di sopravvivenza non solo della specie ma anche della dimensione affettiva e relazionale.

La produzione di Alvaro è ricca di riferimenti intertestuali che attestano una profonda continuità tematica e simbolica tra le sue opere, questo è evidente anche negli episodi che interessano le figure femminili. Nello specifico mi riferisco alla continuità che questa opera sembra avere con la tragedia del '49, in particolare nel desiderio che Medea aveva espresso per suo figlio: «Se dovessi rimanere qui a Corinto, il più grande lo alleverei tra le femmine. Lo nasconderei tra le femmine»¹⁷. Questa prospettiva ha trovato concreta realizzazione per Belmoro, che allevato e sempre aiutato da donne, arriva a vestirne

¹⁷ La cit. si trova in C. Coppin, *Madri assassine: declinazioni del mito di Medea tra la scena e il romanzo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), pp. 1-11: 8.

i panni ai fini del nascondimento; il travestimento¹⁸ è sì un riferimento al mondo classico, ma anche espediente narrativo che garantisce la sopravvivenza al personaggio e che si configura come strategia simbolica attraverso cui l'autore vuole salvaguardare l'innocenza originaria del giovane protagonista. Le figure femminili, pur non sempre consapevoli del proprio ruolo, si pongono dunque come ultime custodi del sacro e del vivente, incarnando una maternità diffusa che diventa strumento di resistenza e memoria.

Nello snodarsi degli eventi un ruolo risolutivo ha lo sguardo che forgia, che ruba, genera violenza e diventa strumento coercitivo di tutte le donne che hanno a che fare con Belmore. Qui le donne plasmano e assorbono caratteristiche più spesso riconosciute al maschile: sono attivi, aggressivi e «penetranti»¹⁹ gli sguardi di Melania, preda di una bruciante passione per il giovane; non è molto diversa Irmene, dalla purezza primitiva, che con lo sguardo trattiene e lusinga Belmore

¹⁸ Il travestimento in Belmore accompagna sempre la fuga del protagonista. Di questo topos Alvaro aveva già detto in *Un treno nel sud*, specificando che questo ubbidisce «alla necessità dell'uomo di mutarsi in qualche modo, di uscire da se stesso, essere un altro, abolire al presente, fuggire nel passato, un passato divenuto per qualche ora immobile, e anche l'uomo sotto il suo travestimento è immobile, fuori dal tempo, senza cure dell'avvenire. [...] La fantasia dell'uomo fugge all'indietro, come verso la propria culla, raramente avanti nell'avvenire», C. Alvaro, *Un treno nel sud*, Bompiani, Milano 1958, p. 48.

¹⁹ C. Alvaro, *Belmore*, Bompiani, Milano 1957, p. 25. Da qui in poi le cit. tratte da questa edizione saranno indicate tra parentesi in corpo di testo con il titolo dell'opera e la pagina di riferimento.

– «i suoi sguardi e la misteriosa promessa che essi contenevano, *mi tenevano* nella mia schiavitù»²⁰ (*Belmoro*, 11). Ella, inoltre, nei momenti più drammatici, interviene a regolare gli umori del giovane – «severa e brusca alla presenza degli altri [...] mi sorrideva d'improvviso guardandomi negli occhi quando restavamo soli» (*Belmoro*, 10).

Belmoro è diviso in tre sezioni, ognuna delle quali ha al centro una o più donne che costituiscono anche una tappa necessaria a portare avanti il viaggio di formazione del giovane: Irmene, Melania e Gaetana nel contado; Millina, Leris, Vivian, Maddalena nella provincia, Gemma e Stella nella città ipertecnologica. Una sorta di *imprinting* mitico-bucolico *Belmoro* lo ha con Irmene, il cui incontro simboleggia la venuta al mondo del ragazzo sulla terra. Grazie a questa donna il giovane viene inserito in una comunità rurale fatta di uomini e di donne che lo accompagnano nella prima fase di crescita e che gli impongono un nome e lo iniziano alla vita e alla realtà. Nel contado egli impara anche che la violenza passa attraverso il maschile: il padre di Irmene lo riconosce come uomo-bestia e lo costringe a lavori pesanti, lo segue sollecitandolo con la verga e gli fa consumare i pasti da una ciotola sul pavimento. Il femminile, diversamente, lo accoglie e lo mette in salvo, così è compito di Gaetana intromettersi e sottrarlo allo stato bestiale a cui un uomo lo sta costringendo. Questa, in accordo con Irmene, prende con sé il ragazzo e gli «instilla la parola» (*Belmoro*, 35). È sempre Gaetana, donna dalle grandi passioni e soggetta a continui travagli, a ravvivare l'azione e ad attivare la catena di fughe di *Belmoro*, che aprono e chiudono le tre sezioni del

²⁰ Il corsivo è mia correzione, a fini grammaticali.

romanzo. Attraverso questo personaggio, che lo persuade al travestimento femminile, viene anche annunciato il gioco di camuffamenti, metamorfosi e rovesciamenti – altri grandi topoi della narrazione. Gaetana tenta di sedurre il giovane e lo induce a indossare le proprie vesti, mentre lei stessa assume quelle di Belmoro, in un sovvertimento sia dei ruoli di genere sia della dinamica del desiderio. Tuttavia, i due vengono scoperti da Melania, invidiosa di quella parodica iniziazione amorosa dal sapore classico; l'irruzione della donna costringe Belmoro a una fuga precipitosa, durante la quale non ha il tempo di tornare nei propri abiti maschili. Abbandonata la dimensione campestre egli accederà al mondo corrotto, ma lo farà gradualmente fino a entrare nel vivo del regime totalitario che prende corpo nell'inferno tecnologico di Energheiton. Nel viaggio attraverso la modernità il giovane conoscerà i grandi progetti di Opera Mundi, che punta sulla scienza e sulla tecnologia più avanzata al fine di rimuovere ogni traccia di umanità e immettere nel mondo la *sua* "civiltà" – quella della tecnologia, dell'omologazione, della pubblicità, delle immagini, della cultura dello spettacolo. Il regime tecnocratico auspica l'estensione della vita all'infinito tramite la tecnologia crionica e la clonazione (che è anche simbolo della distruzione di ogni sentimento per l'altro). Ciò di cui il giovane sente parlare – lo sviluppo delle tecnologie riproduttive, la pratica del noleggio delle donne, la selezione eugenetica, il rifiuto della maternità – anticipa vagamente le mostruose tecnologie che vengono sperimentate a Energheiton: le ibridazioni tra uomini e animali (omòteri), l'uso di tecnologie farmacologiche che cambiano aspetto e umore (si tratta delle pillole atomiche, di cui lo stesso Belmoro farà uso), il traffico non regolato di organi artificiali, donne bellissime assemblate come fossero pezzi industriali, o

meglio pezzi di anatomia. Opera Mundi punta alla reificazione e alla produzione dell'uomo in serie; qui l'immagine e l'arte si configurano come principali mezzi della sua propaganda politica: «Dicono che a furia di esercitarsi a riprodurre le cose belle per secoli e secoli, la bellezza vi si riproduca tra esseri viventi, senza artificio» (*Belmore*, 49). Nel perseguire una rappresentazione dell'identico, il regime mira alla cancellazione sistematica dell'arte del passato, con l'obiettivo di annientare la memoria del sé e sostituirla con una riproduzione meccanica, standardizzata e omologata. Si configura, in tal modo, una duplice traiettoria distruttiva: da un lato, l'identico deve diventare la norma, dall'altro, la ripetizione annienta la differenza e l'autenticità. L'opera d'arte, svuotata della sua unicità e della sua funzione mnestica, si riduce a simulacro conforme, privato di ogni potere trasformativo o critico.

La prima fuga di Belmore è stata causata da un'azione sensuale e sprovveduta, istintiva e coercitiva da parte di Gaetana, che ha innescato un nuovo inizio per Belmore e avviato una nuova fase evolutiva per il personaggio principale. Infatti, giunto in una città immobile e senza nome, il giovane viene a contatto con una peculiare forma di oblio e trascuratezza. Riferisce di non vedere traccia di vita «non solo presente ma passata» (*Belmore*, 48). Eppure giunto nei pressi di un palazzo e percepito un palpito di vita, lo insegue per scoprire che la vibrazione è generata da un gruppo di donne presente in una stanza, più precisamente riunite in assemblea. Sono rivoltose, violente, sono donne che fingono e mettono in atto la propria messinscena – un topos anticipato dalla voce narrante già nel contado: «Ognuno rappresenta la sua commedia, o il suo dramma» (*Belmore*, 44). Tutto ciò scatena in Belmore una grande impressione: «Esse combattevano una lotta per il ritor-

no ai termini di una vita più terrestre, anche se ridotte a oggetti di vendita. Era un complotto della vecchia vita contro la nuova» (*Belmore*, 53). La loro ferocia si avverte in maniera sottile ma inequivocabile:

Il mio [...] travestimento mi consentiva di assistere a quell'assemblea di donne in istato di non difesa, come in una notte calma e dolce aggirarsi in un campo di armati, immersi nel sonno e illuminato dalla luce delle antiche stelle. (*Ibidem*)

Qui Belmore apprende molte cose sui piani del regime, e familiarizza con la geografia e le città di Opera Mundi. Per esempio, presso Dololon l'amore è percepito come un atto bestiale: «nessun dolonese avrebbe compiuto atti amorosi con una donna del suo stesso paese» (*Belmore*, 51), diversamente le donne rifiutano il contatto con gli uomini e ritengono che sesso e matrimonio altro non siano se non atti di sottomissione. Alle donne di Opera Mundi spetta il ruolo di vittime, si auspica la loro reificazione, la resa docile al mercato della prostituzione in cui vengono immesse da uomini che le vogliono possedere e maneggiare come strumenti di guadagno e di scambio. Sono «allevate» (*Belmore*, 51) con l'obiettivo di «trovare un giorno un compratore» (*ibidem*), al fine di diventare oggetto di traffico. Belmore apprende tutto questo dalla voce di Millina, al centro dell'assemblea, che racconta le drammatiche vicende che l'hanno coinvolta: «noleggiata» (*Belmore*, 40) da uno stalliere di nome Stenio e messa al servizio del regime, finisce per innamorarsi del suo compratore di un amore ricambiato ma asimmetrico. Questa donna è un personaggio che genera sconcerto in Belmore e nello stesso lettore: Millina, infatti, si sottrae a ogni stereotipo. In lei non vi è traccia della donna passi-

va, piegata dal dolore o dall'abbandono: la sua presenza è consapevole; qualcosa nella sua postura immobile e composta, nel racconto lucido e lineare, lascia intravedere un singolare controllo nel movimento, nella parola, nell'emozione. Il racconto di questa donna si inserisce a perfezione nella società dei media e della comunicazione, della narrazione destinata al consumo di massa, e infatti pare essere continuamente addomesticato. Ella sa che i suoi movimenti e i suoi atti sono insieme quell'atto e la sua azione speculare – cosa che pertiene specificamente alla società delle immagini; inoltre Millina appare consapevole di essere la protagonista dell'assemblea e che le donne presenti ascoltano il suo racconto di dolore per fruirne, consumarlo per poi lasciarlo alle spalle. La sua narrazione è attentamente costruita, e questo controllo le conferisce una certa frigidità e freddezza che la rende la cittadina perfetta di quella città immobile. Tuttavia, sotto questa compostezza si avverte la presenza latente di un tumulto interiore. La stessa storia d'amore con lo stalliere è subita, guardata e studiata dall'esterno come se il soggetto della storia non fosse l'amore stesso, ma lei sola. In questo modo la separazione forzata dallo stalliere e il ritorno nelle mani del suo protettore Sacripanti, diventa esibizione di sé e del proprio dolore, così come esibita è la morte del marito Stenio, ucciso in pubblica piazza. Tutto per Millina diventa una sorta di vittoria silenziosa da contenere e celebrare con doloroso e luttuoso ritegno da spettacolarizzare – un trionfo che si può forse rintracciare nella mancata sottomissione del matrimonio. Nella celebrazione che seguirà, inoltre, la donna sarà del tutto dimentica di sé, anestetizzata e inserita nel rituale di esibizione del dolore e della morte, pronta a celebrare sé stessa e la sua intimità, mentre il dolore per la perdita del marito muta in onore:

divenuta la protagonista del giorno; il fatto che le avessero ucciso il marito passava in seconda linea [...]; quando un improvviso onore cade sulle spalle di una persona, è difficile sostenere la parte. [...] Ella stessa dovette, sentendosi circondare da tanto omaggio, dimenticare il suo dolore, diventando lo spettacolo di se stessa. (*Belmoro*, 75-76)

Millina ha condotto il racconto con carisma magnetico al punto che le altre donne si sono abbandonate a un totale stato di rapimento, quasi estatico, che si conclude con il risveglio istantaneo e sincronizzato di tutte loro. Pare che uno scatto repentino, improvviso e inaspettato le abbia riportate in sé: qualche lacrima viene versata, ma per il tempo di un istante poiché la loro ribellione richiede lucidità:

ognuna tirò fuori dalla borsetta il fazzoletto per asciugare una lacrima all'angolo dell'occhio, o il bastoncino per ritoccarsi le sopracciglia e le labbra. [...] la solidarietà che si era creata alla narrazione di Millina, si rompeva in quell'occupazione molteplice, ma piena di isolamento in cui ognuna delle donne badava a sé, ripercorreva il paesaggio del suo viso, il lago degli occhi, la fiamma della bocca. [...] tutto ciò diceva che con quelle armi esse speravano di vincere, un giorno, di riconquistare la libertà del proprio corpo e l'amore. (*Belmoro*, 53-54)

Questo passaggio segna la conclusione dell'analisi su Millina e apre la strada a un nuovo nucleo tematico. La propaganda fascista aveva infatti promosso e imposto un modello ideale di donna: figure prosperose, simbolo di buona salute, qualità ritenute essenziali per essere buone madri e mogli dedite alla cura della casa e della famiglia. Fiori e ornamento della vita virile, le donne venivano esortate a fare figli perché la na-

zione aveva bisogno di nascite. Eppure, in questo brano, Alvaro mette nelle mani delle sue donne ribelli le armi di cui quelle patriottiche fasciste non avevano più bisogno: cosmetici, tagli di capelli alla moda, sigarette, gonne corte, l'attività intellettuale e l'attivismo politico. Il trucco e gli imbellettamenti, infatti, richiamano il topos del travestimento: non è solo recitazione del fare muliebre, è recupero della femminilità, sono piccoli gesti in cui si concretizza il linguaggio della salvezza²¹, dunque della rivolta. A questo proposito è utile un breve richiamo a *La moda parigina: manichini*, composto tra il '22 e il '25, dove Alvaro parla della cura dell'aspetto femminile come qualcosa di artificiale, che da una parte rende la donna un idolo, ma dall'altra un anestetico per il maschile²², e che in *Belmore* si traduce in una decisiva arma di potere contro l'oppressione.

²¹ G. Fontanelli, *op. cit.*, p. 278.

²² Il titolo dello scritto a cui si fa riferimento è *La moda parigina: manichini*: «Naturalmente la donna diventa un manichino sperimentale, nel quale la forma non ha nessun interesse: porterà una borsetta o un portafogli di cuoio colorato vivamente, fumerà una sigaretta colorata, si guarderà nello specchietto, tirerà fuori un pettine per accomodarsi i ricci; a pranzo, alle frutta, si darà un po' di cipria sulla punta del naso; dopo il caffè si passerà sulle labbra un po' di belletto. Sarà incipriata con colori che riflettano pallidamente il colore della roba che indossa, e siccome non sorriderà che appena, come un idolo, avrà un aspetto artificiale e meccanico, diventa così un vero ornamento della nostra vita e non l'affanno dei nostri pensieri i quali saranno, guardandola, come presi dallo stato morbido degli anestetici», C. Alvaro, *Lettere parigine e altri scritti 1922-1925*, Salerno, Roma 1997, pp. 115-116.

È evidente come quella dell'assemblea delle donne sia una scena ricca, che si apre a molteplici interpretazioni. A echeggiare insistentemente è la commedia aristofanea che propone topoi simili a quelli di *Belmoro*: vendetta, astensione sessuale e travestimento (femminile e maschile) come sovversione dell'ordine costituito. In particolare, è possibile rintracciare il richiamo a tre commedie del V-IV secolo a.C.: *Le donne alle Tesmofòrie* (411 a.C.), *Lisistrata* (411 a.C.) e *Donne in assemblea* (392 o 391 a.C.). Queste mettono in scena, con modalità differenti, i tre topoi, ma ciò che le accomuna e che le collega a *Belmoro* è il tentativo femminile di ridistribuire il potere scompensato, attraverso veri e propri atti politici. Significativo è un tratto dell'ultima commedia citata, e riguarda il travestimento femminile. In *Donne in assemblea* Prassagora e le altre donne ateniesi si riuniscono in pubblica piazza con addosso gli abiti dei propri mariti, i quali a loro volta, ingannati, sono costretti a indossare quelli delle mogli. Infatti, più raro del travestimento maschile in letteratura, è quello femminile, e si manifesta come atto rivoluzionario.

La dialettica maschile/femminile in Alvaro si sviluppa anche nell'omosessualità femminile, un tema già presente in *Lunga notte di Medea* nella relazione amorosa tra le ancelle Perseide e Layalè. La dannosità maschile per le donne emerge in particolare in un racconto di Perseide: la prima racconta di aver avuto un rapporto sessuale con un giovane che, in seguito, non solo l'ha ferita fisicamente, ma ha anche tentato di intromettersi nella relazione tra le due donne. Questo episodio mette in luce la tensione costante tra i sessi, da sempre presente nelle versioni antiche e moderne del mito, e che trova

nell'opera di Alvaro una particolare espressione, offrendosi come un'utile chiave di lettura della vicenda²³. In *Belmoro* nella relazione omosessuale si replicano strutture gerarchiche del potere, così che i ruoli non sono paritari o simmetrici, ma gerarchici e di vittima-carnefice. I ruoli, inoltre, risultano asimmetrici, organizzati secondo uno schema binario in cui a una delle due donne viene attribuito il ruolo stereotipicamente femminile (passivo, sottomesso), e all'altra quello maschile (attivo, dominante). Ai fini dell'analisi, è opportuno soffermarsi su due le coppie che incarnano questo meccanismo: Leris-Morris e Vivian-Maddalena.

Tra le donne in assemblea si avvicina a Belmoro – ancora con indosso abiti femminili – una donna ambigua e feroce, si chiama Leris. Questa appare figura speculare e opposta a Millina che, composta nel suo dolore, aveva raccontato di un amore dolente ed eterosessuale con il suo compratore. Leris, diversamente, si mostra in chiara rivolta con sé stessa e con l'ordine naturale – in lei Belmoro legge un tentativo di «ingannare la natura» (*Belmoro*, 54). Sebbene nella narrazione non emerga con chiarezza l'orientamento sessuale di Leris, la voce narrante chiarisce che ella avrebbe fatto qualsiasi cosa per attrarre a sé Belmoro sicura che non avrebbe potuto ferirla, e potremmo aggiungere sottometterla, con «armi virili» (*Belmoro*, 55). Il protagonista sceglie di portare avanti la sua messinscena attraverso un ulteriore travestimento, assumendo un nome femminile, Mora – «Io travestii il mio nome e dissi di chia-

²³ Lo studio critico di Chiara Coppin spiega bene la dialettica maschile-femminile nelle relazioni donna-donna in *Lunga notte di Medea*, in Ead., *op.cit.*, p. 7.

marmi Mora» (*ibidem*). Leris, parodia di sé stessa, ha tutte le intenzioni di iniziare Mora all'eros femminile. La donna è seduttiva, le parole sono suadenti, i movimenti lenti, la stessa Mora li definisce «graziosi» (*ibidem*). Quello che però prevale nella figura di Leris, è la dimensione marcatamente grottesca, infatti il suo corpo è connotato da diversi difetti fisici: zoppica appena, il viso è puerile, «lievemente appassito» (*ibidem*), mentre i vestiti che indossa le danno «un perenne impedimento» (*ibidem*). Ne risulta l'immagine di una femminilità deformata e inelegante, che diventa evidente anche nella conversazione «ella parlava stentando, con accento straniero, e le parole, adoperate spesso in un senso distorto dall'uso normale, apparivano equivocabilmente ignare e grossolanamente puerili» (*ibidem*). La volontà di Leris è ferrea, e la sua determinazione nel possedere Mora si traduce ben presto in un gesto di dominio assoluto: le annuncia infatti di averla acquistata, riducendola di fatto in una condizione di schiavitù: «Voi restate con me. Spero non vi dispiacerà sapere che vi ho comprata per me» (*Belmoro*, 61). Ma questo non le basta: violenta e coercitiva com'è, intende esercitare un controllo ancora più profondo, imponendo a Belmoro un nuovo nome: Morris – la duplicazione della desinenza -is stabilisce e inasprisce la relazione di potere tra le due. Leris rappresenta un nodo fondamentale nel percorso di formazione e nell'accumulo di conoscenze del protagonista, infatti inizia il giovane e il lettore alle droghe metamorfiche – dette anche «atomiche» (*Belmoro*, 100).

Droghe e ritrovati erano tra le risorse maggiori di quella popolazione. Leris ne aveva comperato qualcuno, e mi prometteva di sperimentarli un giorno su noi stessi. Gli effetti pare fossero portentosi [...]. A quanto capii, quelle sostanze potevano alterare i linea-

menti, la statura, l'età. [...] ella volle che io la tenessi, col tenero sottinteso degli amanti di affidare qualcosa all'altro, perché avessi un oggetto prezioso trascurabile che fosse, ma qualcosa di lei nelle mie mani. (*Belmore*, 65)

L'azione di Leris ha ben poco di romantico e ha più l'aspetto di un ricatto: serve a cementare il rapporto subalterno, è un modo di dare per tenere (e ottenere) – la stessa modalità di manipolazione verrà doppiata dalla coppia successiva (Vivian-Maddalena). Infatti, nell'affidare le droghe atomiche a Belmore, la donna non sta facendo altro che attuare un sottile gioco psicologico che ha il fine di legare a sé il giovane, con una neanche troppo velata minaccia:

non puoi prenderla lontano da me, perché io ho l'altro elemento, e solo io potrò farti tornare allo stato primitivo. Stai dunque attenta, Morris (così aveva finito col chiamarmi), e non tentare di sfuggirmi. (*Belmore*, 66)

L'*escalation* di seduzione messo in atto da Leris lascia intendere che presto raggiungerà la sua acme, e infatti i due si recheranno in un albergo a Magnitudo. La scena erotica è grottesca e racconta tutta la virilità di Leris, ma più di tutto ne svela l'ambiguità – si noti come i nomi di tutte le altre donne del romanzo non abbiano mai lasciato dubbio sull'appartenenza di genere, non così per Leris, la cui desinenza ambigua lascia fantasticare ulteriormente sulla possibilità che ella sia più probabilmente un uomo:

stava sdraiata sul letto, affranta, vestita, con un largo abito di stoffa ruvida, bigio, con un fazzoletto rosso attorno al collo, il viso fortemente imbellettato come una maschera. Uno spacco da un lato della

veste mostrava la sua gamba muscolosa fino al ginocchio. (*Belmore*, p. 100)

La relazione di potere tra Leris e Morris si duplica nella coppia di Vivian e Maddalena, dove la prima ha il possesso sulla seconda in ragione della provenienza sociale: l'una di città, bella al punto da essere stata destinata alla riproduzione eugenetica, l'altra di origini contadine. Il legame si instaura anche attraverso i nomi ed è dunque complementare: Vivian, di origine ebraica, è un patronimico ("figlia di Vivio") e ha in sé il concetto di possesso. Maddalena, invece, rimanda a Maria di Magdala, apostola di Gesù e priva di patronimico. Diversamente dalle altre donne dei vangeli che sono sempre spose o figlie di qualcuno (per esempio la Vergine Maria nel Vangelo di Giovanni viene sempre indicata come Maria di Gesù; Marta come sorella di Lazzaro; Maria come madre di Giacomo), Maria di Magdala viene nominata in riferimento al luogo di provenienza, dunque in autonomia. Lo stesso vale per la Maddalena di *Belmore*, che è libera in ragione della sua provenienza contadina ed erede delle caratteristiche di quel luogo: ancestrale, pura, edenica, innocente. Ella è autonoma al punto che quando farà la sua scelta di autodeterminazione, Vivian, offesa e ferita, sceglierà per sé la via del suicidio. Maddalena è anche un personaggio inquieto, scisso tra la natura terrena e celeste, tra la paura di offendere il cielo eppure avida di tenerezza sensuale, ossessionata dalla materia e dall'amore. È Vivian a garantirle una sintesi tra le due parti e la aiuta a trovare «il modo di conciliare tali opposte tendenze, di profittare del piacere rimanendo incontaminata, [...] senza i disastri e le devastazioni che provocano i maschi alle poverette che vi si affidano» (*Belmore*, 82).

Vivian, di origini dolonesi, in passato era stata destinata alla riproduzione eugenetica e per questa ragione lo Stato l'aveva mantenuta a sue spese. Anche lei è una di quelle donne che sceglie per sé e che vuole amare ed essere amata, così abbandona Dololon e si stabilisce a Magnitudo dove «ai poveri non è vietato l'amore, [...] dove le varietà degli uomini sono ancora tante, e [...] non sono scientificamente selezionati, dove chiunque può avere ancora sentimenti, aspirazioni e ha il diritto alla sua porzione di amore» (*Belmoro*, 81). La voce narrante mette in chiaro che la relazione tra le due è caratterizzata dal rancore, e in particolare dalla paura di perdersi nell'altro:

Per un fenomeno singolare, a mano a mano che si forma un tale rancore si raddoppiano le premure. È forse un nuovo tranello dell'affetto: l'abbandoneremo quella donna, ma dopo averla coperta di benefici, e anzi quando le avremmo dato il massimo dei favori. Perché lei resti sempre legata a noi e soffra domani quando sarà priva del nostro aiuto. (*Belmoro*, 85)

Maddalena si muove in questa relazione con spontaneità e grande ingenuità, al punto che si lascia andare alle effusioni in pubblico nonostante i motteggi dei passanti. La giovane si offre con generosità a Vivian che non è generosa allo stesso modo ed è mossa solo dalla smania di possedere e controllare. Così quando Maddalena seguirà l'esempio di Vivian e sceglierà anche lei di diventare prostituta, perdendo la sua verginità e dunque la sua purezza ancestrale, il gioco di potere di Vivian sarà concluso al punto che l'offesa richiederà il prezzo della vita. Appena prima di superare quella soglia, però, Vivian deve riprendersi le vesti di cui aveva adornato la sua compagna, segno che ne determinava la proprietà – il gesto inverso lo fa Sa-

cripanti, quando torna in possesso di Millina, che infatti racconta: «mi buttò addosso la mia veste per coprimi, come si copre una merce acquistata» (*Belmoro*, 52).

Vivian le lacerò di dosso i vestiti di cui l'aveva adornata, e vide quel corpo finalmente per la prima volta, virgineo e profanato [...] soltanto così poté vederla, ed io immagino come la poveretta abbia posato gli occhi su quelle membra agognate, vietate, ma di tutti, come certi fiori costosi che non riescono ad apparire innocenti per un certa perfidia nella loro forma; immacolati ma con un certo senso di nutrito, i fiori nei quali la fantasia maschile mette un significato sessuale e corrotto. (*Belmoro*, 86-87)

La scena è intrisa di violenza, e non manca il ritorno del verbo “adornare”, che fa di Maddalena un fantoccio o un manichino di cui Vivian gode a proprio uso e consumo, privo di volontà, coscienza, libertà.

Nella figura di Vivian si rintraccia, inoltre, una smania di vendetta e di ribellione, è figura materna coercitiva, ma incarna anche quella topica della prostituta:

a corto di denari e con una tale frenesia di dare, Vivian cominciò a frequentare una certa casa equivoca, dove aveva un discreto successo perché considerando un tale atto un sacrificio, era perciò pronta a tutto, con una intelligenza fredda e ricca di invenzioni. Ella [...] praticava [la prostituzione] come una vendetta; persuase le frequentatrici a parlarne alle amiche e alle compagne, alle vicine di casa, alle sorelle. (*Belmoro*, p. 85)

La figura della prostituta germoglia dalle molteplici ramificazioni della maternità e rappresenta fuga e alienazione del potere costituito, in quanto rappresentazione del nuovo assetto

sociale imposto dalla guerra. Così una donna che si fa prostituta, non soggetta a nessun uomo. Nel romanzo, infatti, accanto a donne trafficate e sottomesse da uomini, vi sono figure come Vivian che scelgono consapevolmente la prostituzione, sottraendosi così al dominio maschile. Questa figura incarna l'aspetto più evidente di un mondo in crisi, segnato dalla guerra, e si configura come la sintesi di un'armonia irraggiungibile, l'espressione stessa dell'impossibilità dell'integrazione tra purezza e mondo²⁴.

Già nell'addio a Magnitudo il protagonista si era detto pronto a lasciar dissolvere la maschera-ombra e riprendere la sua forma umana. Fondamentale per questo processo è il contatto e l'innamoramento del giovane per Stella Pidue, che rappresenta anche l'ultima tappa del percorso di formazione di Belmore. L'incontro con questa donna segna per il protagonista l'inizio della «resurrezione» (*Belmore*, 361) e innesca il processo di riacquisizione della forma umana e l'abbandono dell'ombra. Il rapporto che ci si aspetta si instauri tra i due sarebbe basato sulla difesa e la salvezza della ragazza²⁵ di cui Belmore, in effetti, si fa consigliere. È certo che i due partano da una condizione asimmetrica che impedirebbe una piena e autentica comunicazione, eppure con lo scorrere della narrazione Stella e Belmore si allineano instaurando una relazione di reciproco scambio che promette – e permette – la restituzione all'altro della propria umanità: anche Stella, infatti, compie un suo percorso – pur inserendosi nelle vicende di Belmore –, e da «prototipo» e «modello» si sottrae agli strumenti di

²⁴ G. Fontanelli, *op. cit.*, p. 305

²⁵ Il concetto è meglio indagato da Fontanelli, *ibid.*, pp. 88-91.

laboratorio che la monitorano, frugano, stuprano, riportandosi da sola a una misura più umana²⁶. Questo personaggio femminile non si esaurisce esclusivamente nella sua funzione amorosa, al contrario ne ha molteplici e complesse – non da ultima quella di farsi veicolo decisivo che aiuta Alvaro a portare a compimento la polemica contro la società delle immagini. Stella incarna la figura della donna di spettacolo, un idolo privo di anima, che riproduce un modello di perfezione e di forme, e rappresenta l'espropriazione e alienazione di sé dentro la patologia dell'immagine e del virtuale²⁷. Ella è il prototipo di perfezione di Opera Mundi, creata sul modello della Venere di Botticelli, dalla bellezza eterea ed eterna, esente dal dolore, priva di passioni, senza desideri, è «il campione più perfetto della vergine uscito fino a quel giorno dagli allevamenti di Dololon» (*Belmore*, 181) e destinato alla creazione di una razza che avrebbe generato da sé rifiutando ogni contatto promiscuo. Insomma, la ragazza esiste allo scopo di essere adorata, ammirata, idolatrata, consumata:

voglio dire che il culto che ella aveva di sé, senza destinazione e senza passione, forse senza il minimo turbamento e il minimo desiderio, induceva a osservare di lei ogni particolare della persona, curato e sorvegliato scientificamente, messo al riparo da ogni turbamento, emozione, urto, malessere, i piedi e le gambe come i seni la fronte e i

²⁶ Diversamente la pensa Fontanelli, il quale ritiene che sia Belmore a condurre Stella all'emancipazione dai pubblicitari e scienziati di Energheton per i quali ella «deve rappresentare il rapimento di una perfezione esente dall'idea del dolore», *ibid.*, p. 91.

²⁷ *Ibid.*, pp. 92-93.

capelli, secondo il modello più celebrato, e come se non le appartenessero. Non le appartenevano infatti. (*Belmore*, 363)

A lungo trascurata dalla critica, Stella è stata a volte liquidata come donna stereotipata, da educare, creata da Alvaro per essere messa al fianco di Belmore. In realtà la giovane è un personaggio autonomo, caratterizzata da una doppia natura, fragile e crudele allo stesso tempo, curiosa della complessità del mondo, eppure creata al fine di omologarlo. All'ingiusto tratteggio l'aveva già sottratta Fontanelli, riconoscendole profondità, leggerezza e una «raddolcita dolcezza»²⁸, individuando la salvezza di Stella nell'accusa che Belmore le aveva mosso, quella di essere una «bambina» (*Belmore*, 294). Infatti, è proprio l'innocenza primigenia della donna a sottrarla al processo di disumanizzazione voluto per lei dalla società delle immagini. È indubbio che la donna sia forse lo strumento più potente creato dal regime, si potrebbe dire un'arma di distruzione di massa, frutto di una complessa operazione durata anni (i prototipi precedenti sono individuabili nella madre Astrid NullNull e nell'accompagnatrice Veronica Normal). Stella ha il compito di agire in maniera sotterranea ma efficace, di sussurrare e carpire con voce suadente e fianchi rotondi l'umanità a ogni singolo individuo di Opera Mundi – «non doveva suscitare passioni, se non una sete di contemplare a che punto possa arrivare la perfezione umana» (*Belmore*, 190). Ella è di fatto uno strumento del regime paragonabile ai due minuti d'odio di 1984 che, come la giovane, passano proprio per un teleschermo. Se pure solo in maniera impercettibile è dunque possibile

²⁸ *Ibid.*, p. 107.

intravedere i cambiamenti di Stella, mentre la conclusione che Alvaro avrebbe dato al romanzo non lascia nessun dubbio sulla successiva ribellione di questo personaggio. Alla luce di questo, è ragionevole credere che il regime non era stato in grado di prevedere o immaginare che la sua principale arma di distruzione di massa, la sua donna-oggetto industriale, si sarebbe a un certo punto ribellata. Ci si aspettava che la ragazza continuasse docilmente a seguire il piano a lei assegnato, plasmando le masse di Opera Mundi, assumendo il ruolo di incubatrice e dando inizio alla stirpe delle vergini madri di una razza superiore. Tuttavia, la relazione umana con Belmore, il viaggio a Magnitudo e persino l'odio per Gemma – figura a lei speculare e opposta, in una relazione verticale in cui l'una tende verso il cielo e l'altra verso la terra – ha fatto sì che l'automatico (o il meccanico) lasciasse spazio all'autentico (cioè l'umano), e come ogni prodotto industriale destinato alla produzione in serie Stella dimostra di avere in sé quello che Deleuze chiamava la potenzialità sovversiva della ripetizione²⁹.

Seppure la natura di Stella non venga mai chiarita, è certo che sia un essere umano nato da un altro essere umano, dunque non solo un ammasso di anatomia, ma fatta di emozioni e sentimenti umani, e come tale ella reagisce ai traumi della Storia e dello Stato. Dotata di bellezza inerte e di un corpo privatizzato dal mercato, ella è un modello da riprodurre in serie, infatti attraverso questo personaggio emerge il tema della clonazione, tipico delle distopie classiche, che punta alla produzione di uomini ugualmente simili. È, inoltre, evidente

²⁹ Ne aveva parlato diffusamente G. Deleuze in *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1986.

l'amarezza di Belmoro davanti a dieci donne tutte identiche a Stella, poiché in quella visione così confusa si consuma la disillusione e viene distrutto il mito dell'amore unico³⁰. Il corpo di Stella è oggetto di violenza: viene «esplorata internamente» (*Belmoro*, 271) dagli scienziati di Energheiton che la monitorano e penetrano quotidianamente; è sempre sotto la sorveglianza di altre donne (per esempio Veronica Normal); inoltre le viene sempre richiesta disciplina, al punto che le emozioni che sembra aver scatenato in lei il contatto con le tracce di umanità di Magnitudo vengono definite traumi da contenere e sopprimere. Non sorprende che la violenza che subisce venga da lei stessa reiterata – in particolare la riversa sul suo doppio speculare e contrario, Gemma. È Stella a presenziare a un incontro sessuale tra Gemma e un vecchio scienziato Lascaris – tenuto in vita dalla tecnologia crionica – il cui sperma serve a fecondare più donne possibile al fine di creare una stirpe simile a lui: «essa era soltanto un pretesto per la raccolta del suo prezioso seme» (*Belmoro*, 328). Le parole che Stella rivolge a Lascaris sono di una violenza sottile ma feroce: «Ecco quella che aprirà le gambe per voi» (*Belmoro*, 290).

Con *Belmoro* Alvaro ha portato alla luce temi inquietanti, che oggi sono sotto la lente di ingrandimento della contemporaneità e di cui viviamo le ripercussioni; questo rende il romanzo, pur nella sua incompletezza, un prodotto unico nello scenario fantascientifico del primo Novecento italiano. È stata l'impossibilità di afferrare del tutto quei cambiamenti epocali, e poi di descriverli minuziosamente a non aver permesso all'autore di portare a compimento un'opera che altrimenti sa-

³⁰ G. Fontanelli, *op. cit.*, p. 103.

rebbe stata enciclopedica. Il romanzo attraversa le dinamiche del potere biopolitico, e racconta di corpi femminili programmati, disciplinati e replicati. Il corpo in *Belmoro* è risorsa economica e simbolica su cui il potere costruisce e perpetra la propria esistenza materiale e ideologica, mentre le figure femminili che tentano di sottrarsi a questo ordine – da Millina a Stella – non rappresentano solo la deviazione da un modello, ma l'emergere di un potenziale sovversivo che rende i corpi attivi, dunque capaci di alterare l'ordine costituito, auspicando che il corpo si sottragga alla colonizzazione e si riscopra come spazio di insubordinazione e di rinascita.

Roberta Borrelli

X. *Un monologo anomalo ne La folla di Paolo Valera*

di Guido Scaravilli

1.

Esaminando, in una celebre lettera, la fenomenologia soggettiva de *Les Lauriers sont coupés* (1887) di Edouard Dujardin, il romanzo che Valéry Larbaud e lo stesso Dujardin consideravano il primo *récit* in monologo interiore, e che lo scrittore irlandese prese a modello strutturale per l'ultimo capitolo (*Penelope*) del suo capolavoro, *Ulysses* (1922), James Joyce si pronuncia così: «In that book the reader finds himself established, from the first lines, in the thought of the principal personnage, and the uninterrupted unrolling of that thought, replacing the previous form of narrative, conveys to us what that personage is doing and what is happening to him»¹. Si tratta di una dichiarazione cruciale: in questa nuova forma, come si evince dalle espressioni «from the first lines» e «the uninterrupted unrolling of that form» – non esiste un *post quem* narrativo, un punto di vista ulteriore e privilegiato dal quale guardare gli avvenimenti passati, perché si è subito catapultati negli eventi: «il racconto diventa la registrazione di un'esperienza simultanea», di cui la pervasività del tempo presente è sommamente

¹ La lettera è citata in R. Ellman, *James Joyce*, Oxford University Press, New York 1959, p. 534.

indicativa; non «c'è nessun narratore che introduca i fatti, ma si è direttamente posti di fronte alla coscienza che li vive», e «non c'è nessun contesto che aiuti a comprendere i pensieri del personaggio perché il lettore viene proiettato senza mediazioni *in mediam mentem*»². *Les Lauriers sont coupés* è infatti un racconto alla prima persona il cui statuto è ambiguo: nel suo monumentale *Transparent Minds* – recentemente tradotto in italiano da Gloria Scarfone col titolo di *Menti trasparenti* – Dorrit Cohn lo esclude dal dominio della narrazione *stricto sensu*, riservandogli la categoria di *monologo autonomo*: parliamo di «una forma di finzione non narrativa»³ che è esattamente agli antipodi della *Recherche* proustiana, dove la distanza tra l'io narrante e l'io narrato è massimale, e lo scavo nella psiche si impernia su una scomposizione analitica che non contempla l'istantaneità del sentire, ma che al contrario si fonda su una posteriorità temporale e percettiva.

Ma la narratologa precisa a ragione che il monologo autonomo non si cristallizza per partenogenesi: «se si esamina con obiettività il panorama letterario pre-*Lauri*, ci si accorge che, lungi dall'essere apparso spontaneamente», esso «ha avuto una tale moltitudine di progenitori e una tale quantità di cause scatenanti che la sua prima incarnazione “pura”, più che un miracolo creativo, è stata l'esito di una probabilità molto elevata»⁴. Dal monologo citato dei romanzi in terza persona alla let-

² G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Morante, Volponi, Pasolini*, Mimesis, Milano 2022, p. 84.

³ D. Cohn, *Menti trasparenti. Rappresentazione narrative della vita interiore*, a cura di G. Scarfone, Carocci, Roma 2025, p. 168.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

teratura confessionale, dai romanzi diaristici ai romanzi epistolari e le narrazioni digressive, dal saggio nel poema in prosa al monologo drammatico e il monologo teatrale: il ventaglio combinatorio non ha limiti; «la varietà e la molteplicità di queste filiazioni [...] avallano l'idea che il monologo autonomo rappresenti una sorta di confluenza di possibilità formali».⁵

2.

Tale precisazione metodologica permette di sorvolare sulla questione annosa di precursori e influssi: non è infatti necessario che uno scrittore coevo abbia recepito attivamente il modello di Dujardin (poco autorevole, peraltro, prima della riscoperta joyciana) per potersi lanciare in analoghe sperimentazioni; ancorché in romanzi cronologicamente posteriori, esse potrebbero essere lette come uno dei possibili approdi di un processo formale di lunga durata, che ha avuto esiti e sbocchi diversi, e filiazioni diverse: è il caso, con tutta probabilità, de *La folla* di Paolo Valera, «poligrafo irregolare e ribelle, perennemente impegnato in un'aspra disputa contro ogni specie di autorità»⁶. Si tratta di un testo uscito solo nel 1901, seppur qualche interprete abbia avanzato l'ipotesi di una pubblicazione posteriore a un travaglio compositivo avuto luogo alla fine del XIX secolo, in occasione dell'esilio dell'autore a Londra

⁵ *Ibidem*.

⁶ C. Milanini, *Introduzione*, in P. Valera., *La folla*, Lampi di stampa, Milano 2003, p. VII. D'ora in poi questa edizione sarà citata con la sigla FL.

(dal 1894 al 1898), quando l'opera sarebbe stata effettivamente composta⁷. Un romanzo a pieno titolo ascrivibile alla temperie naturalista, per esplicita ammissione dell'autore:

La folla romanzo naturalista [...] è un *morceau de rue* che non ha nulla in comune coi romanzi immaginari, stucchevoli, indigeribili, malsani, rimpinzati di personaggi artificiali. *La folla* è un ambiente reale maturato nella testa dell'autore durante gli anni più dolorosi della sua vita. Le scene che vi si svolgono sono la pittura fedele dei costumi del nostro tempo.

La folla è la narrazione di un giudice d'istruzione che scriveva sotto dettatura. Chi dettava era l'ambiente. Non c'è rettorica, non c'è esagerazione. È della vita sociale esatta nei particolari e nell'insieme. Leggendo il volume senza preoccupazioni e prevenzioni e rimanendo, come è rimasto l'autore, impersonale e imperturbabile, il lettore giunge all'ultima pagina con la convinzione scientifica che il *milieu* è più forte dell'individuo e che l'individuo non può elevarsi se non si eleva l'ambiente⁸.

In effetti, osservata nel suo complesso, la narrazione si insinua senza dubbi nel solco della filiera zoliana⁹, con un im-

⁷ Cfr. E. Ghidetti, *Introduzione*, in *La folla*, Guida, Napoli 1973, pp. 15-16.

⁸ È il testo di un annuncio pubblicitario redatto dallo stesso Valera, riportato da Enrico Ghidetti nella sua introduzione a *La folla* (cfr. E. Ghidetti, *Introduzione*, in P. Valera, *La folla*, Guida, Napoli 1973, pp. 5-22).

⁹ Valera si ispira a Zola per la poetica dell'impersonalità e i principi deterministici, ma ne rifiuta le costruzioni romanzesche: «[Zola] ci ha inviati, iniziati. Nei venti volumi del suo romanzo ciclico si passa vertiginosamente dal colpo di stato a Sedan e si respira in ogni vo-

pianto corale comparabile, quanto a fenomenologia della voce narrante, a prototipi malavoglieschi, come credo di aver dimostrato altrove¹⁰.

Tuttavia, una lunga sezione del testo – su cui vale la pena soffermarsi – si distanzia da questo andamento. Mi riferisco al momento della cresima di Altaverde (sorella di Giuliano, l'operaio intellettuale – protagonista del romanzo – fautore della rigenerazione sociale del proletariato), in cui Valera dà corpo a un passaggio a quest'altezza cronologica stupefacente – che si estende per ben dieci pagine –, che è segno di una vena sperimentale degna di nota¹¹. Occorre procedere con ordine, ricostruendo la *fabula* che si sviluppa in questo passaggio. La lavandaia Annunciata si reca in casa di Altaverde (a cui è maternamente legata), in procinto di cresimarsi; la pulisce, la pettina, la veste... Una volta ultimata la preparazione, le due donne scendono di casa, incamminandosi verso la chiesa di Sant'Ambrogio. Durante la passeggiata incontrano, Pina, la moglie del calzolaio, che chiede ad Annunciata di intercedere con il padrone perché non venga licenziata. Si imbatte poi in altri personaggi; entra infine in chiesa, di cui ci viene fornita la

lume l'aria del secondo impero. Ma c'è ancora l'artificio, l'intrigo come in una commedia a tesi» (P. Valera, *Il romanzo del mio tempo*, in *Avanti*, 9 aprile 1906).

¹⁰ G. Scaravilli, *Su La folla di Paolo Valera: le rappresentazioni della soggettività popolare in un romanzo socialista*, in *L'Ospite ingrato*, vol. XVIII, n. 2, 2025, pp.303-322.

¹¹ La singolarità di questo passo è stata già rimarcata, seppur con una trattazione non approfondita, da F. Portinari, *L'alternativa socialista*, in Id., *Le parabole del reale. Romanzi italiani nell'Ottocento*, Einaudi, Torino 1976, pp. 240-241.

descrizione. I bambini si cresimano insieme ad Altaverde; sicché quest'ultima e Annunciata escono, prendono una carrozza, raggiungendo Giorgio Introzzi con il programma di mangiare fuori. Mentre pranzano, Giorgio, il padrone del casone, chiede la mano della lavandaia, lei si schermisce e infine accetta.

L'azione si estende per un arco cronologico che corrisponde all'incirca a due ore. Questa serie di eventi avrebbe potuto essere raccontata per mezzo di svariate modalità narrative, ma Valera opta per una soluzione originalissima:

Andava da una parte e dall'altra, baciando Altaverde sugli occhi o sull'altura della testa, dicendole cento volte di non sporcare questo e di non gualcire quest'altro.

— A me piacciono, sai, le ragazze pulite, con le orecchie lavate fino in fondo, dove si forma la poltiglia giallognola.

E passandole la salvietta nelle orecchie, le girava intorno, scavando e facendo aria col fru fru della sottana e con lo struscio della seta che andava avanti e indietro con un fracasso da signora del Verziere.

— Dammi quel pettine, che io non voglio che si facciano le trecce prima di sgarbugliare ben bene i capelli. Così e così. Vedi come ti stanno divinamente! Sembri una madonna. Mettiti questi stivalucci di pelle di marocchino. Sono morbidi come il pelo del gatto. Non calzarteli che alla festa, se vuoi che ti durino. Perché la mamma non può comperartene un paio tutte le settimane. Fatti passare questa sottana di madapolam come la mia. Aspetta che te l'allaccio senza farti il gruppo grosso che fa male alla schiena. C'è ancora un po' di apprettatura perché non è stata che inzuppata nell'acqua. Una volta che tocchi il fosso, diventa floscia come un foulard finissimo. Così,

carina. Non mettere le mani sulla veste bianca. Lascia fare a me, che non voglio che abbia delle pieghe¹².

A partire da «dammi quel pettine», non si materializza un monologo interiore, ma un racconto in prima persona incastonato nella cornice narrativa eterodiegetica; un racconto al presente, in cui tutto quello che accade, dall'inizio alla fine, viene enunciato da chi lo vive, dal soggetto di tale esperienza, Annunciata, che ha modo di dibattere – e variamente argomentare – con gli altri personaggi che compaiono – evocati dal medesimo locutore – sulla scena:

C'è ancora un po' di apprettatura perché non è stata che inzuppata nell'acqua. Una volta che tocchi il fosso, diventa floscia come un foulard finissimo. Così, carina. Non mettere le mani sulla veste bianca. Lascia fare a me, che non voglio che abbia delle pieghe. *Avete sentito, Enrichetta, che Alessandrino è morto?* E poi ci si chiama stupide se crediamo a queste cose che fanno gelare il sangue! Qui non ci sono fandonie, non ci sono. Noi non sapevamo neppure della malattia del poveraccio. Lo sapevate, voi? Neppur io lo sapevo. Giuliano ha un bel fare dei risolini. Ma il fumo gli avrà dato da pensare. Non ne ho il menomo dubbio. Lo ha visto coi suoi occhi, e coi proprii occhi non si mentisce. Trentasei ore dopo era già bello e seppellito, come è vero che c'è la Madonna¹³.

Dal confronto con Enrichetta (in corsivo) – attraverso il quale si apprende della morte, per malattia, di un umile operaio nel Casone di Porta Magenta (dove è ambientato il ro-

¹² FL, p. 141.

¹³ *Ibidem*; il corsivo è mio.

manzo): un elemento di contesto – l’istanza enunciativa si rivolge nuovamente, sempre all’interno della medesima cornice citazionale, ad Altaverde:

Basta, pensiamo un po’ a te, carina. Così mi pare che tu sembri un angelo. Vedrai che ti invidieranno. Adesso lascia che ti punti la gala alla spalla. Mi piace che tu sia una delle più scicche cre-simande. Non voglio che si dica che io sono una spilorciona. I denari non li butto via, perché so che cosa costano a guadagnarli. Ma non faccio economia sai, quando ci metto del mio cuore. Mi fa schifo, sapete, Enrichetta, di passare davanti l’uscio del gobbo, un uomo che deve essere tutto ulceroso. Sono obbligata a turarmi il naso. Mi pare di sentire un odore di marcia e di sentirmi in bocca l’aria putrida del luogo comodo. Lo dirò a Giorgio che non sta bene che ci sia un ospedale tra mezzo agli usci delle persone sane. È una famiglia di tisici, senza sangue indosso o con del sangue guasto nelle vene. Guardate se deve essere permesso alla gente in quello stato di fare una famiglia! Che ne dite? Avete altro che ragione, Enrichetta mia. È gente che va ritirata. Sono ammalati che possono infettare il corridoio¹⁴.

Annunciata comunica il suo disagio nell’incontrare Pietro Cristaboni: un essere abietto e ripugnante («che riassumeva tutto ciò che di tragico e deforme nel casone»)¹⁵. Per quanto la tenuta strutturale del passo non sia qui in discussione, è tuttavia singolare che la lavandaia avverta l’esigenza di comunicare con minuziosità le sensazioni olfattive all’amica: «E io ho una paura maledetta della marcia verdastra del suo stomaco.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 141-142.

¹⁵ *Ibid.*, p. 142.

*Quando la vedo mi metto una mano alla bocca come se avessi paura che mi andassero in gola i noduletti. Il gobbetto mi fa venir freddo»*¹⁶. Avvertiamo cioè una sensazione di innaturalità, che si accentua con il concorso di un artificio narrativo di altra natura:

Il dottore, venuto a trovarmi l'altra mattina, mi diceva che sono pericolosi perché perdono noduletti dovunque passano. Mi spiegò che i noduletti sono bestioline che si trovano nel loro sangue e nei loro polmoni a bizzefte. È una famiglia di tubercolotici. Proprio così, ha detto così il medico che ne era anche lui tutto spaventato. Non ci voleva che un padrone senza cervello per dare alloggio a creature che portano indosso tante malattie da ammazzare tutto il Casone. Ma non abbiate paura, Enrichetta, che ne parlo io a Giorgio. Lui è così occupato negli affari che non sa neanche che ci siano degli inquilini pieni di tumori contagiosi¹⁷.

Inserito surrettiziamente nel discorso che Annunciata rivolge ad Enrichetta, l'autore inserisce *de facto* un'analessi, che veicola un'integrazione informativa (la conoscenza di Annunciata della tubercolosi); un *flashback* che peraltro si materializza con l'uso pseudo-letterario dell'aoristo, che stona nella bocca di una lavandaia analfabeta, volto a tradurre impeccabilmente un evento di un passato pressoché prossimo. Il racconto pecca cioè di inverosimiglianza psicologica e linguistica.

Poco dopo, il *focus* ritorna su Pietro, con la sensazione di innaturalità che si rinnova, e su una donna, Gigina, che è a lui assimilata per le condizioni igieniche in cui vive:

¹⁶ *Ibidem*; il corsivo è mio.

¹⁷ *Ibidem*.

Quando la vedo mi metto una mano alla bocca come se avessi paura che mi andassero in gola i noduletti. Il gobbetto mi fa venir freddo. È testardo come un mulo e cattivo come una vipera. Anche la Gigina sputa sangue. Poveretta, ho compassione di lei. Ma non so che farci. Bisogna che vadano via tutti se si vuole disinfettare il corridoio. Di fuori al loro uscio ci sono i neracci degli sputi assecchiti. Puah! Mi vien voglia di vomitare il caffè e latte di ieri. La Gigina ha i polmoni andati. Se fossi la madre di tutta questa minutaglia sciancata e dissanguata, morirei dal dolore¹⁸.

Il flusso narrativo non si arresta mai; addirittura, il personaggio rivolge – sempre ad Enrichetta – quesiti di cui non è riportata risposta alcuna; un ulteriore stratagemma di cui si avvale l'autore per permettere ad Annunciata di vagliare sistematicamente, con il suo sguardo ubiquo, l'infinita casistica umana del Casone, e trasporla così al lettore:

C'è quell'altra più piccina, come si chiama? che ha la faccia piena di pustole. È un orrore. La poverina non ha colpa. Il padre di tutta questa marmoccheria è un assassino da galera. Basta guardarlo. Ha gli occhi inondati di bile. Tutte le volte che lo incontro mi viene su la pelle d'oca. Misi dice che quando ha giù del vino diventa un vero animale feroce che sbatte violentemente sul muro la moglie come se volesse passarle la schiena nello stomaco. La moglie è uno straccio che ha paura della sua ombra. Si lascia svuotare le gengive e strappare i capelli senza dire una parola. Povera donna! Lavora come una bestia da soma e le ore libere le consuma portando i figli all'ambulanza ospitaliera¹⁹.

¹⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹⁹ *Ibidem*; il corsivo è mio.

A questo punto, Annunciata introduce – sempre col pretesto del dialogo con Enrichetta (che immancabilmente non proferisce verbo: altra inverosimiglianza) – elementi del suo rapporto con Giorgio, che – apprendiamo dalla stessa lavandaia – si è dichiarato a lei in un momento non precisato, anteriore a tale discorso:

Il padrone di casa deve avere un po' di buon senso [...] Il padrone ha dei diritti, si capisce. Ma gli inquilini non ne sono senza. Che ve ne pare, Enrichetta? Se fossi io la padrona di casa? Non ditelo due volte. Potrei, ne sono sicura, diventarla domani. Giorgio mi ha già cercata e supplicata di essere sua. Non è bello, ma non disgusta ed è buono come un angelo. Gli ho risposto che non mi sento di fare la donna di casa. Non ho che le mie braccia e vivo volentieri delle mie fatiche. Lui insiste e dice che quando si è vicini ai trent'anni... Gli ho risposto che non ne ho che ventotto. Egli insiste. Bisogna accasarsi. Si sta male soli, lo so, non ditelo a me che è un pezzo che meno questa vita. Può capitare un accidente da un momento all'altro. E poi? Lui ha la sorella, è vero, ma non va d'accordo. I loro affari sono completamente separati. Il Casone è tutto suo. È ricco da far letame ai cavalli coi suoi denari. Qualche volta mi sento solleticata. Se amo i figli? Voi lo vedete, li adoro. Se avessi però dei figli spaventevoli come quelli del gobbo, allora no. Io voglio bene ai bimbi sani, ai bimbi che crepino di salute, alle ragazze leggiadre come la mia Altaverde²⁰.

A ciò si aggiunga che l'effusione monologica non si interrompe nemmeno quando l'azione prosegue, in luoghi diversi, in tempi lunghi, e i due personaggi si avviano verso la chiesa

²⁰ *Ibid.*, p. 143.

(tragitto lungo il quale Annunciata incontrerà altri personaggi, comunicando le sue sensazioni): «Va adagio, carina, senza appoggiarti ai muri o alle ringhiere che sono sempre sporche. Va innanzi diritta, senza badare alle ragazze. Si dice che lusso, senti? Sfido io, sei vestita come una principessina. Andiamo nella chiesa di Sant’Ambrogio»²¹?

Poco dopo aver discusso di Giorgio, la lavandaia confessa ad Enrichetta di amare i bambini; dopodiché si volta verso Altaverde:

Sei pronta? No, ti manca il velo. Guardati nello specchio. Non ti mancano più che le ali. Così, voltati. Eccoti un altro bacio. Adesso mettili i guantini. Questo sì che si chiama fare dello scicche. Ti invidieranno, ne sono sicura. I dolci li comperemo dopo la cresima. *Dove hai il libricciuolo delle preghiere? Eccotelo. È coperto di velluto con le pagine filettate d’oro.* Ti piace? Brava! Addio, Enrichetta. Ricordatevi che stasera mangiamo assieme. Dite a Giuliano che andremo all’osteria e che sono io che invito. Vi pare? Non c’è di che ringraziarmi. All’osteria c’è meno incomodo e si sta meglio. Andiamo, Altaverde. Mi metterò il cappello dabbasso. No, non vado al lavatoio. Ho le mie donne con la Negra del borgo che fa tutto come se fossi presente. È una perla di ragazza. Non mi fermo in casa che due minuti. Puoi aspettarmi anche di fuori. Ma no, entra. *Dov’è il mio cappello? È nell’armadio*²².

Che Annunciata senta il bisogno di esternare ad Altaverde che il libro è «coperto di velluto con le pagine filettate d’oro» e che il cappello è «nell’armadio» non è da escludersi a

²¹ *Ibid.*, pp. 144-145.

²² *Ibid.*, p. 144.

priori, ma è quantomeno bizzarro; è invece affatto inverosimile ciò che accade qualche riga dopo:

Andiamo nella chiesa di Sant’Ambrogio. Sai la strada, non è vero? *Ecco quel brutto noioso di Alfredo che mi s’inchina con una scappellata*. È inutile, sarai sempre un suonatore ambulante, un fanullone che va in giro col cappello piuttosto che lavorare. È volgare anche quando vuol fare dei complimenti. Va via, che non so che farne delle tue scappellate! *Oh Dio, adesso incontro la Pina, la moglie del calzolaio, che mi si raccomanda perché il padrone non la mandi via*. Santo cielo, non sono io la padrona di casa!²³

Nelle frasi in corsivo, Annunciata sente il bisogno di trasporre *verbatim* ciò che si manifesta dinanzi ai suoi occhi, e cioè che Alfredo «s’inchina con una scappellata» (oltre che l’incontro con la Pina); né si tratta di un caso isolato, riconducibile a un’ipotetica “svista” circostanziata: «Don Paolo è entrato adesso. Ecco che ci saluta»²⁴; «È la figlia del 187 del terzo piano a sinistra. Aspetta che apro io la porta»²⁵; «È una chiesa sempre piena di villani. Entrano in processione. Guarda quanta gente»²⁶. Sembra cioè prendere forma la registrazione di una sorta di flusso di coscienza, in cui Valera, al pari di Dujardin de *Les lauriers sont coupés* (1887) riporta i pensieri del personaggio in presa diretta, nel momento stesso in cui sono concepiti, secondo il principio che vedrebbe nell’atto del pensiero la materializzazione di un flusso verbale, a cui lo scrittore ha il

²³ *Ibid.*, p. 145; il corsivo è mio.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibid.*, p. 146.

²⁶ *Ibidem*.

privilegio di accedere grazie al potere illusionistico della *fiction*:

Un soir de soleil couchant, d'air lointain, de cioux profonds; et des foules confuses ; des bruits, des ombres, des multitudes; des espaces infiniment étendus; un vague soir...

Car sous le chaos des apparences, parmi les durées et les sites, dans l'illusion des choses qui s'engendrent et qui s'enfantent, un parmi les autres, un comme les autres, distinct des autres, semblable aux autres, un le même et un de plus, de l'infini des possibles existences, je surgis; et voici que le temps et le lieu se précisent; c'est l'aujourd'hui; c'est l'ici; l'heure qui sonne; et, autour de moi, la vie; [...] *Voici la maison où je dois entrer, où je trouverai quelqu'un*; la maison; le vestibule; entrons. Le soir tombe; l'air est bon; il y a une gaieté dans l'air. L'escalier; les premières marches. Si, par hasard, il était sorti avant l'heure? cela lui arrive quelquefois; je veux pourtant lui conter ma journée d'aujourd'hui. Le palier du premier étage; l'escalier large et clair; les fenêtres²⁷.

Come spiega Gloria Scarfone commentando questo passo, «il tentativo di descrivere l'ambiente circostante compiuto dalla soggettività che lo esperisce», conformemente alla poetica simbolista, «sfocia [...] in linguaggio poetico, fatto di ellissi e di presenti evocativi» (in corsivo)²⁸. La vena poetica è assente in Valera, eppure è analogo l'esito (l'inverosimiglianza linguistica e psicologica), come l'impressione che il mondo esterno sembri filtrato dalla coscienza del protagonista; espediente che tuttavia

²⁷ É. Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, in Id., *Les lauriers sont coupés suivis de Le monologue intérieur*, Bulzoni, Roma 1977, pp. 94-95.

²⁸ G. Scarfone, *Il pensiero monologico*, cit., p. 58.

non fuga del tutto la sensazione che si tratti di un espediente autoriale per ordire il cronotopo della storia tutto. Al contrario, il secondo paragrafo la conferma: entrano in scena i verbi di movimento e con essi la necessità di denotazione: «voici la maison», «le vestibule», «l'escalier», «le palier», «les fenêtres».

Il soggetto «rende conto di un contesto che chiunque mentre riflette non sentirebbe il bisogno di denotare e si dice cose che difficilmente una persona reale direbbe a sé stessa, per di più in una maniera che è lontanissima dal modo comune di pensare»²⁹. Inoltre, anche in questo caso, l'io monologante sente il bisogno di riportare per iscritto – e in presa diretta – l'oggetto dinanzi ai suoi occhi, e segnatamente la casa (in corsivo).

Un altro esempio:

Ainsi je vais dîner; rien là de déplaisant. *Voilà une assez jolie femme*; ni brune, ni blonde ; ma foi, air choisi, elle doit être grande; c'est la femme de cet homme chauve qui me tourne le dos; sa maîtresse plutôt ; elle n'a pas trop les façons d'une femme légitime ; assez jolie, certes. Si elle pouvait regarder par ici; *elle est presque en face de moi*; comment faire? À quoi bon? Elle m'a vu. Elle est jolie; et ce monsieur paraît stupide ; malheureuse ment je ne vois de lui que le dos ; je voudrais connaître sa figure ; il est un avoué, un no taire de province ; suis-je bête!³⁰

Ritroviamo lo stesso espediente studiato ne *La folla*: i personaggi sono descritti nel momento stesso in cui sono percepiti dall'io monologante: un pensiero preverbale.

²⁹ *Ibid.*, p. 59.

³⁰ É. Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, cit., p. 112.

3.

Discorso diretto, dialoghi con altri personaggi, inframezzati ai pensieri di Annunciata: tutti opportunamente mescondati, senza alcuna discontinuità. Sarebbe forte la tentazione di attribuire la fenomenologia soggettiva de *La folla* alla ricezione del modello dujardiniano. Ma plausibilmente la soluzione va ricercata, più in generale, nella vena sperimentale diffusa trasversalmente negli scrittori di fine secolo (che giustifica altresì le apparenti incongruenze del racconto), i quali sentivano il bisogno di oltrepassare la frontiera lambita dai naturalisti, dando rilievo – come mai era stato fatto in precedenza – alla dimensione soggettiva, che il modernismo avrebbe eletto a sfera d'indagine elettiva. Conformemente a questo assunto, e a ulteriore riprova di un'esigenza comune (conscia o inconscia) avvertita dai due scrittori, va considerata l'analogia strutturale de *Les lauriers sont coupés* e il monologo di Annunciata, che avrebbe costretto i due autori a far fronte al medesimo ostacolo: la necessità della verbalizzazione, in un'effusione monologica avulsa da un *frame* narrativo, degli elementi del mondo fenomenico che compaiono alla vista dei due personaggi, permettendo così all'azione di dispiegarsi. È ciò che distingue il racconto di Dujardin da *Penelope*, dove, eccezion fatta per rari momenti, Molly Bloom è sul letto, in un momento di stasi contemplativa, sicché non si presenta l'esigenza formalizzare un'azione in contemporanea al flusso monologico: un'astuzia cui Joyce ricorre per evitare l'inverosimiglianza di un soggetto che registra le sue sensazioni sulla pagina nel momento stesso in cui le esperisce.

Tuttavia, bisogna ricordare che, a differenza del monologo autonomo de *Les Lauriers sont coupés*, a prendere è forma, ne *La folla*, è – quantomeno strutturalmente – un discorso diretto, che si oppone dialetticamente al contesto diegetico in cui è iscritto, e dunque a una voce *altrui*. In altre parole, la voce del personaggio diventa del tutto autosufficiente, svincolandosi da ogni subordinazione funzionale. È vero tuttavia che *La folla*, in ottemperanza alla poetica dell'impersonalità, è per gran parte un racconto figurale (ora singolativo, ora pluriprospectico), nei termini di Franz Karl Stanzel³¹; nondimeno, con l'inizio del monologo di Annunciata, quest'ultima sezione sembra sganciarsi del tutto dalla cornice, in cui è iscritta come citazione, come se Valera avesse obliato temporaneamente – o con precisa intenzione – il primo livello diegetico. In quest'ottica, i monologhi appaiono simili strutturalmente, rispondendo alle medesime esigenze finzionali, per quanto ne *La folla* era compaiano anche discorsi rivolti ad altri personaggi. Per dieci pagine, il mimeti-

³¹ La teoria di Stanzel si impernia sul concetto di *mediacy*, con il quale si designa la facoltà di un'istanza narrativa di mediare un contenuto finzionale. Secondo Stanzel, tale mediazione può avvenire essenzialmente in due modi: in maniera esplicita, per mezzo di un narratore, o implicitamente, grazie a un personaggio cosiddetto *riflettore*, un personaggio cioè attraverso la cui soggettività i contenuti vengono filtrati. Quando la mediazione è affidata al *personaggio riflettore*, si materializza ciò che il narratologo definisce *situazione narrativa figurale*. Le opere di Stanzel non sono mai state tradotte in Italia. Sta mediando nei nostri studi le idee stanzeliane P. Giovannetti, di cui si veda *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012, dove è incluso l'*Approfondimento* di F. Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, alle pp. 217-238.

smo psicologico è portato all'estremo limite, presentando degli esiti che sarebbe stato legittimo attendersi solo dopo l'*inward turn*³².

Guido Scaravilli

³² Si tratta la svolta interiore, nell'accezione che ne dà Erich Kahler in *The Inward Turn of Narrative*: la parte essenziale del racconto non si consuma più nel segmento di realtà che tutti possono vedere e udire, «ma si trasferisce nella sfera inapparente che l'eroe e gli eroi custodiscono come un territorio nascosto, come la loro intimità» (G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Mulino, Bologna 2011, p. 334).

STUDIUM RICERCA, LETTERATURA

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA
– LETTERATURA –

Anno 121 - ott./dic. 2025 - n.4 - ISSN 0039-4130

XI. Narrativa italiana: note critiche sull'annata 2024-2025

di *Roberto Carnero*

Quantità e qualità dell'odierna produzione narrativa

A che cosa servono i premi letterari? Ogni tanto questa domanda viene posta, più o meno retoricamente, in genere per giungere a rispondere che servano a ben poco. Tuttavia non sempre è così. Uno dei meriti di un premio come il Campiello è quello di promuovere, in sede di definizione della cinquina dei vincitori da parte della cosiddetta “giuria dei letterati”, una discussione sull’ultima annata letteraria. Lo scorso 30 maggio a Padova si è svolto il consueto rito della votazione pubblica, che ha dato vita alla cinquina del Campiello 2025. Sono entrati in prima votazione Wanda Marasco, *Di spalle a questo mondo* (Venezia, Neri Pozza, 2025, 7 voti), Fabio Stassi, *Babelplatz* (Palermo, Sellerio, 2024, 6 voti), Monica Pareschi, *Inverness* (Napoli, Polidoro, 2024, 6 voti). È servito un secondo giro per decretare l’ingresso di Marco Belpoliti, *Nord Nord* (Torino, Einaudi, 2025, 6 voti), mentre ci si è incagliati a lungo sul quinto nome, finché con ulteriori tre votazioni è stato trovato un accordo su Alberto Prunetti, *Troncamacchioni* (Milano, Feltrinelli, 2024, 6 voti). La giuria, composta da undici esperti e presieduta questa volta dal giornalista Giorgio Zanchini, riunitasi in sessione pubblica nell’aula magna dell’Ateneo patavino, ha annunciato, prima della votazione sulla cinquina, anche il vincito-

re del Campiello opera prima: Antonio Galetta, *Pietà* (Torino, Einaudi, 2024).

Libri diversi, quelli selezionati, che nel loro insieme offrono uno spaccato significativo (e tutto sommato rappresentativo) dell'odierno panorama letterario. Romanzo di luci e di ombre, in cui l'amore riesce a sanare in parte l'infelicità, quello di Marasco. Stassi indaga il tema dei roghi di libri decretati dal nazismo, concentrandosi in particolare su cinque autori italiani i cui libri furono dati alle fiamme nella Germania hitleriana: Pietro Aretino, Giuseppe Antonio Borgese, Emilio Salgari, Ignazio Silone e Maria Volpi. Racconti di amore e odio, incontri fatali e paure antiche quelli di Pareschi. Belpoliti, emiliano trapiantato a Bergamo, conduce invece il lettore in un Nord Italia dai confini incerti, in cui la curiosità umana e intellettuale dell'autore si confronta con le voci di alcuni fotografi, artisti e amici scrittori. Racconto di uomini e donne "non conformi" (anarchici, banditi, disertori, comunisti) nell'Alta Maremma agli albori del fascismo il libro di Prunetti. Commedia agrodolce dai toni grotteschi ambientata in un anonimo paesino del Sud, infine, l'opera prima di Galetta.

Prima della votazione vera e propria è toccato al membro della giuria di più lungo corso, Federico Bertoni (docente di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Bologna), tracciare un bilancio dell'ultima annata letteraria, ma più in generale delle tendenze in atto nell'attuale produzione narrativa italiana. Lo studioso ha individuato soprattutto due problematiche. La prima è la questione della qualità. «A fronte di una produzione sterminata di opere, la tessitura delle pagine rivela troppo spesso una sostanziale uniformità. Ciò riguarda innanzitutto l'aspetto stilistico: leggi una frase e sai già che cosa verrà dopo. Pagine, insomma, che non sanno sorprendere, che

non sono in grado di favorire uno scarto nella percezione. Ma il problema concerne anche i temi: si ha l'impressione che l'industria editoriale ricerchi temi facili, di moda». Le cose, del resto, non vanno meglio neanche con i libri che si potrebbero definire sperimentali: «Quando c'è una sperimentazione, un lavoro di ricerca, l'aspirazione a sottrarsi al main stream, troppo spesso si percepisce un esercizio fatto a tavolino, uno sforzo volontaristico, si sente insomma il rumore degli ingranaggi». La questione non è nuova: le case editrici sono spesso convinte che bisogni proporre libri "facili", ma in questo modo il gusto dei lettori si appiattisce perché si assuefanno sempre più a prodotti banali. È un cane che si morde la coda. «L'offerta», ha sintetizzato Bertoni, «finisce in tal modo per plasmare la domanda». Non tutto però è così fosco. «Ci sono anche scrittori», ha aggiunto, «che vanno in controtendenza: lottano contro i luoghi comuni, i cliché, l'uso standardizzato della lingua, cercano di mettere in campo una voce autentica, provano a dire qualcosa che non è mai stato detto con quelle parole».

Il secondo problema concerne i rapporti tra individuo e società. «C'è una difficoltà», ha continuato il critico, «a trovare un punto di connessione organico tra individuo e politica, tra destini dei singoli e destini collettivi». È questo, del resto, un sintomo di ciò che viviamo quotidianamente nel mondo reale: dalla chiusura nel privato alla crisi della politica e della partecipazione. Ancora Bertoni: «I prodotti librari commercialmente vincenti, come i gialli e i noir, l'autofiction e la non fiction, le biografie di grandi personaggi, segnalano una crisi dell'immaginario narrativo: manca la capacità di inventare storie e personaggi capaci di interpretare il nostro mondo».

Il quadro, insomma, non sembra dei migliori. Forse è per questo che la votazione dei giurati non è stata preceduta,

come tradizionalmente avveniva negli scorsi anni, da dichiarazioni di voto un minimo articolate, che contribuivano a vivacizzare la discussione. Questa volta, invece, si è preferito limitarsi all'espressione dei suffragi.

Per completezza di informazione, aggiungiamo che a imporsi presso la giuria popolare dei trecento lettori è stata poi, il 13 settembre 2025 a Venezia, Wanda Marasco, il cui romanzo ha ottenuto 86 voti sui 282 inviati.

Stelio Mattioni ed Emanuele Trevi: opportune riproposte

A differenza di quanto è accaduto con la ritirata di Russia, sono poche le testimonianze letterarie della disfatta dell'esercito italiano in Africa durante la Seconda guerra mondiale e della conseguente prigionia dei nostri soldati. Anche per questo è preziosa l'uscita di *Camàn* del triestino Stelio Mattioni (1921-1997), pubblicato da Ares (Milano) nel 2024.

L'autore, fatto prigioniero in Egitto dagli inglesi dal 1942 al 1946, aveva ricavato la prima stesura di questo testo tra il 1949 e il 1952, a partire dagli appunti presi su un quadernetto durante i lunghi mesi di detenzione ad Helwan, sobborgo del Cairo. Mattioni ha poi avuto, tra gli anni '60 e gli anni '80, una prestigiosa carriera di narratore, con libri pubblicati da Einaudi e Adelphi (tra i suoi titoli, *Il Sosia*, *Il re ne comanda una*, *Palla avvelenata*, *Vita col mare*, *La stanza dei rifiuti*, *Il richiamo di Alma*) e ottimi riconoscimenti critici (è stato due volte finalista nella cinquina del Campiello), ma l'importanza che egli attribuiva a quel suo primo testo, inizialmente scritto quasi più per necessità interiore che con intenzione letteraria, è pro-

vata dal fatto che vi tornerà sopra nel corso degli anni, in particolare nel 1985 e nel 1996, l'anno prima della morte, con la versione ora proposta ai lettori con un'introduzione della figlia dello scrittore, Chiara Mattioni, e una postfazione di Roberto Spazzali.

Nella narrazione di *Camàn* (il titolo trae origine dall'ordine impartito ai prigionieri dagli inglesi: *come on!*), condotta in terza persona (come per oggettivare l'urgenza dell'esperienza individuale), il campo di Helwan viene detto «la città» e i prigionieri sono chiamati «gli straccioni». «Questa è una città in un quadrato di sabbia di cento metri di lato, e farebbe tutt'uno col paesaggio circostante se non fosse opera dell'uomo, protetta e separata dal resto da fili spinati sostenuti da pali che sembrano forche, e per di più sorvegliati giorno e notte da uomini armati» (p. 29).

Attraverso uno stile a tratti visionario viene raccontata la vita dei prigionieri. C'è chi è fissato con l'ipotesi di evadere e non pensa ad altro, chi cade in un'ossessiva ipocondria, chi evoca gli spiriti e offre cibo ai topi che considera amici, chi si ingegna per rafforzare la propria tenda con muretti impastati con la sabbia (poi puntualmente minati dalle formiche), chi invece si accontenta di ammazzare il tempo giocando a carte o provando a riposare alla micidiale calura meridiana. Si cercano momenti di svago allestendo uno spettacolo di rivista *en travesti* (la mancanza della donna a tratti si fa struggente) o un concerto improvvisato con ciò che si trova: «il pianista con una tastiera di cartone, il cornettista con un imbuto, il violinista con un archetto provvisto di elastici al posto delle corde» (p. 147). La *grandeur* fascista – che aveva spinto molti giovani ad arruolarsi e a partecipare al conflitto con convinzione – è ormai un lontano fantasma. La guerra ha svelato la propria tragica e do-

lorosa realtà e i sogni di gloria sono stati soppiantati dalla consapevolezza dell'inganno perpetrato dal regime.

Nel corso del romanzo, però, è come se nel narratore si facesse strada l'idea che l'essere prigionieri non è soltanto una condizione contingente, bensì uno stato interiore che connota l'esistenza umana in quanto tale. Sicché la stessa liberazione, prima tanto agognata, quando finalmente avviene non è, in fondo, una vera liberazione: «La via che ognuno deve percorrere è lunga e ignota. La inizia seguendo gli altri anche se la sua ansia per i giorni a venire non è divisibile» (p. 221).

Il più recente libro di Emanuele Trevi, *La casa del mago* (Milano, Ponte alle Grazie, 2023), era un'intensa rievocazione della figura del padre, lo psicanalista Mario Trevi (1924-2011), un'elegia della memoria ricca di una sua magnetica profondità. Nel 2024 Ponte alle Grazie ha ripubblicato *Invasioni controllate*, un libro scritto a quattro mani da padre e figlio e uscito per la prima volta da Castelvecchi (Roma) nel 2007.

Emanuele e Mario figurano entrambi come autori, ma si capisce che il figlio ci ha messo le domande e la scrittura, e il padre i ricordi di una vita intera. L'opera procede infatti nella forma di una sorta di intervista in cui Emanuele incalza Mario e lo spinge a rievocare il proprio vissuto. Le parti, insomma, si invertono, e quel grande psicanalista junghiano che è stato Mario Trevi accetta, per dare risposta alle curiosità del figlio, di rimettere insieme i pezzi del puzzle che è stata la sua vita, e anche la vita familiare nei rapporti con i propri genitori, la moglie, i figli.

Nato ad Ancona da Giacomo, ingegnere marchigiano di origini ebraiche, e da Bianca, di famiglia piemontese, Mario Trevi da adolescente vive il trauma delle leggi razziali e della guerra, decidendo prima di unirsi ai partigiani e poi di arruo-

larsi nell'esercito di liberazione. Laureatosi in Filosofia, capisce che la carriera accademica non fa per lui. Inizia quindi a insegnare al liceo, a Formia. Ritornare alla normalità della vita civile dopo le tragiche esperienze belliche non è per lui cosa facile, ma lo soccorre l'incontro con Ernst Bernhard, seguace di Jung affascinato dall'esoterismo, dall'astrologia e dalla chirolgia. Gli appuntamenti settimanali nello studio romano dello psicanalista tedesco rappresentano momenti fondamentali nella scoperta di sé, ma anche l'intuizione di quella che sarà la vera vocazione (e la futura professione) di Mario Trevi. Il quale diventerà allievo di Bernhard, la cui figura – insieme ai colleghi che ha contribuito a formare – è stata fondamentale per la diffusione della psicanalisi junghiana in Italia.

Nel dialogo tra padre e figlio vengono toccati molteplici temi che hanno a che fare con la vita, la dimensione cosciente e quella inconscia. Pur seguendo Jung, Mario Trevi ha cominciato da subito a staccarsi dal concetto di «inconscio collettivo», per dare maggiore spazio alle specificità individuali. Ha compreso che il sintomo nevrotico può essere interpretato «come l'occasione che il destino ti offre per arrivare veramente a te stesso» (p. 87) e che dobbiamo accettare le nostre zone d'ombra, quel «compagno segreto», per dirla alla Conrad, che è la parte oscura della nostra anima: «Un uomo senza Ombra è un po' come una carta velina: è l'Ombra che ci dà spessore» (p. 120). L'«ombra» viene definita «la metafora più affascinante di tutte quelle escogitate da Jung per descrivere il mondo psichico» (p. 163).

C'è spazio anche per alcune riflessioni sulla fede. Mario Trevi – in gioventù affascinato dal marxismo, ma già allora restio ad accettarne certe sue derive settarie – si dichiara non credente, ma riconosce la fede come «generatrice di senso». I

credenti – afferma – «nutriranno anche un’illusione, come vuole Freud, ma sono persone che comunque possiedono una prospettiva che va oltre quella della nostra finitudine. Forse anche per questo tutti i pazienti credenti che ho avuto si sono trovati a loro agio con me. Anche io, dopotutto, coltivo una virtù teologale – quella della speranza» (p. 111).

A unire Mario ed Emanuele è anche l’interesse per la letteratura, perché la psicanalisi è discorso, narrazione, tentativo di decodificare le immagini metaforiche e simboliche che riposano nella nostra mente e che emergono, per esempio, nei sogni. Dice Mario: «Nonostante tutto il progresso degli ultimi cento anni, la psicologia non è riuscita affatto a esaurire la letteratura! L’insieme di senso della letteratura, insomma, è più vasto di quello della psicologia. La letteratura serve a concepire l’importanza della metafora, e la psicologia è tutta fatta di metafore» (p. 208). E questo bellissimo romanzo a due voci è capace di unire mirabilmente i due ambiti.

Claudio Giovanardi, Renzo Paris, Daniele Archibugi e Fabrizio Coscia: vite (e morti) di scrittori illustri

Il punto di partenza non poteva che essere il celebre libro di memorie di Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, pubblicato da Mondadori (Milano) nel 1961 per la cura di Augusto Vicinelli, straordinario serbatoio di notizie per biografi e studiosi. Ma Claudio Giovanardi, professore di Storia della lingua italiana all’Università di Roma Tre, ha attinto anche a ricerche più recenti, come quelle di Francesca Sensini, della quale va ricordato almeno il volume *Pascoli maledetto* (Genova, il melangolo, 2020). E naturalmente fonte imprescindibile è an-

che la stessa poesia pascoliana: per esempio (ma non è l'unico caso), in un capitolo viene messo in prosa il contenuto di uno dei più celebri componimenti pascoliani, *L'aquilone*, basato su un ricordo di infanzia dell'autore. Ne è uscita un'opera, *Voci da casa Pascoli* (Roma, La lepre Edizioni, 2024), decisamente originale: non una biografia del poeta romagnolo, bensì un romanzo che ne ricostruisce la vita sfrangiando il racconto attraverso il ricorso a più voci, che sono quelle dei vari narratori che compongono il puzzle dell'esistenza di Giovanni Pascoli.

La sua voce, innanzitutto, ma anche quelle degli altri personaggi della sua vita. Giuseppe, il fratello geniale e scapestrato, di cui Giovanni si vergognava e che perciò chiamava con intento spregiativo Pagliarani, cognome, a quanto dicevano alcuni, di uno degli assassini del padre (che prenderà la parola nelle ultime pagine del libro). Sesto degli otto figli di Ruggero, amministratore della tenuta "La Torre" dei principi Torlonia, assassinato il 10 agosto 1867, dovette abbandonare il collegio "Raffaello" di Urbino, diretto dai padri Scolopi, perché il fratello maggiore, Giacomo, che faceva le veci del padre, non era più in grado di pagargli la retta. Intraprenderà studi tecnici, venendo però espulso da varie scuole per indisciplina, e in seguito, trovandosi spesso privo di denari, chiederà spesso al fratello Giovanni aiuti economici. Il poeta glieli elargirà, raccomandandosi però di non ringraziarlo per lettera, onde evitare che se ne avvedesse la sorella Maria, oculata amministratrice delle sostanze di famiglia.

Poi c'è la voce di Maria, che Pascoli chiamava affettuosamente Mariù, con le memorie della vita familiare. Con lei e con l'altra sorella, Ida, anch'essa voce narrante, il poeta stabilisce – come è noto – un legame teso a preservare il tanto desiderato «nido», per perpetuare la condizione infantile, recuperata

con un affetto totalizzante che esclude ingerenze esterne ed esige la castità e il culto della memoria dei genitori. Alla fine del 1894, però, Ida si fida e pochi mesi dopo si sposa: Pascoli ne è sconvolto, considera il matrimonio della sorella come un affronto, un tradimento e, cosa ancora più grave, un attentato all'integrità del «nido». Il 1895, anno delle nozze della sorella, diventa per Giovanni «l'anno terribile». L'altro fratello minore, Raffaele, invita il poeta a dare seguito ai suoi sentimenti per Lia, una ragazza di vent'anni più giovane di lui, figlia di un suo amico: sembra che Pascoli avesse intenzione di sposarla, ma che le sorelle si erano messe di traverso. «E dunque, fratello mio, non lasciare che i tuoi sentimenti per codesta Lia imputridiscano come foglie marce al sole» (p. 81). Ma Giovanni, bloccato nel circolo chiuso del «nido», non avrà la forza di seguirne il consiglio. Altro amore impossibile è quello per Imelde, una cugina riminese la cui voce entra anch'essa nel romanzo di Giovanardi.

Per parte sua, Giovanni Pascoli racconta gli episodi salienti della propria vita. Subito dopo la laurea, conseguita nel 1882, l'insegnamento di latino e greco al liceo di Matera, un incarico che il poeta vive come una sorta di esilio. Il rapporto complicato con Carducci, suo maestro all'Università di Bologna, che gli preferiva un altro allievo, Severino Ferrari: sarebbe dovuto essere lui il successore del vate alla cattedra di Letteratura italiana all'Alma Mater, ma la sua prematura scomparsa per l'acuirsi di una grave malattia mentale favorirà proprio Pascoli, che pure gli era amico fraterno, tanto da soffrire molto per la sua morte. Ma intanto hanno avuto luogo vari trasferimenti: nel 1884 al liceo di Massa, dove riesce a portare con sé le sorelle, e poi al liceo di Livorno, dove rimane fino al 1895. Nel 1891 Pascoli dà alle stampe *Myricae*, il suo primo libro di

versi, e contemporaneamente comincia a trionfare (succederà per tredici volte) al concorso internazionale di poesia latina di Amsterdam. I successi letterari gli aprono le porte dell'università: a Bologna, Messina, Pisa e finalmente di nuovo a Bologna.

I personaggi presenti nel libro di Giovanardi sono reali, ma non è detto che lo siano anche tutti i fatti raccontati: se non sono veri, sono però verosimili. Gli eventi, peraltro, non sono esposti in base al loro ordine cronologico, poiché l'autore ha preferito seguire – come spiega in una breve premessa all'opera – il gioco delle libere associazioni. Ne esce il ritratto, complesso e sfaccettato, e per questo denso di suggestioni, di «un uomo che non ha cercato la poesia, ma che è stato cercato e trovato dalla poesia» (p. 7). E della sua esistenza vissuta all'insegna di una malinconia trattenuta più che apertamente espressa.

È un ritratto intimo e personale quello che Renzo Paris traccia della Morante nel suo libro *La favolosa Elsa* (Roma, Elliot, 2025). Un volume che conclude un'ideale trilogia incentrata su tre importanti donne di lettere del secondo Novecento, le altre due essendo Amelia Rosselli (*Miss Rosselli*, Vicenza, Neri Pozza, 2020) e Laura Betti (*Madame Betti*, Roma, Elliot, 2024).

Paris incontra per la prima volta la Morante nel 1965, lui giovane studente di Lettere approdato a Roma alcuni anni prima con la famiglia dalla natia Celano (nell'Aquilano). Un "provinciale" affascinato dalla letteratura e dai suoi protagonisti di allora. Moravia (compagno della Morante) gli affida l'incarico di correttore di bozze della rivista *Nuovi Argomenti* e così lui entra in contatto con i principali esponenti dell'ambiente letterario romano: Pier Paolo Pasolini, Amelia Rosselli, Sandro Penna, Enzo Siciliano, Dario Bellezza. «La

Roma degli anni Sessanta del secolo scorso era in continua ebollizione. Pittura, letteratura, teatro, cinema, musica: sembrava tutto nuovo e bello» (p. 31).

Elsa Morante campeggia con il suo carattere forte e imprevedibile, con i suoi «improvvisi furori» (p. 35), con la sua «voce per nulla riflessiva, tutta istinto» (p. 32), coi suoi «gatti di razza che volavano anche sulla sua scrivania» (p. 34). L'andamento della narrazione è divagante, basato – come si esprime l'autore, oggi ottantunenne – su «una memoria fluttuante» e «ondivaga» (p. 49). Il suo ritratto si compone attraverso vari episodi e alcune istantanee. Al tavolo di una trattoria circondata da amici scrittori e ragazzi del popolo. Seduta sulla scalinata di piazza di Spagna, «vestita da indiana, mentre si intratteneva di notte con un gruppo di cappelloni. A uno di loro stava leggendo la mano» (p. 27). Paris spiega la volontà di Elsa di trasformarsi da “signora bene” in proletaria. È anche questione di look: «Voleva apparire come una popolana, sia nel vestire che nella voce, rinnegando gli abiti borghesi» (p. 25). Nel 1962 la morte, quasi certamente per suicidio, del giovane pittore americano Bill Morrow, «che aveva amato alla follia» (p. 24), la precipita in una nera depressione che vivrà, a fasi alterne, sino al termine dei suoi giorni. La rottura del femore nel 1980, incidente a seguito del quale inizierà un inarrestabile declino prima fisico e poi anche mentale: «Guardandosi allo specchio urlava di dolore. Il suo volto le sembrava quello di un'altra. Non lo riconosceva più» (p. 132). Fino al tentato suicidio nel 1983 e alla morte, avvenuta nel 1985 all'età di 73 anni.

Paris racconta i rapporti tra la scrittrice e i “colleghi”: il matrimonio con Moravia, con il suo «illuministico tenerla a distanza, pur amandola» (p. 145); l'“amore immaginario” per Luchino Visconti; la relazione intellettuale complicata e spesso

conflittuale con Pasolini; i contrasti con Penna, al quale la accomunava un'analogia prepotenza della sessualità (nel caso di lei però più immaginata che vissuta); la durezza manifestata a Bellezza, che si apposta per incontrarla dopo che lei per misteriose ragioni lo ha allontanato da sé.

A Paris, però, più che la Morante in carne e ossa – pur raccontata, con sentimenti ambivalenti, attraverso una serie di aneddoti che rivestono l'interesse della testimonianza oculare – sta a cuore «l'altra Elsa, l'ombra della scrittrice favolosa, che ogni volta» gli «faceva salire la febbre nel leggerla» (p. 43). Forse perché anche Paris è scrittore. Parallelo al racconto di Elsa, infatti, scorre il “romanzo” dell'autore. Gli scontri in Università tra fascisti e antifascisti già prima del '68 (lo studente socialista Paolo Rossi viene ucciso alla “Sapienza” il 25 aprile 1966). La relazione con la poetessa Biancamaria Frabotta, con il suo volto «dolce e insicuro» (p. 44) ma intransigente nel femminismo militante. L'improvvisa malattia del figlio Alessandro genera nello scrittore un'angoscia insopportabile, ma recitare nuovamente, dopo molti anni, le preghiere imparate a memoria da bambino apre una porta alla speranza.

Nel suo romanzo *La notte brava di Kant e Casanova* (Venezia, Neri Pozza, 2024) Daniele Archibugi mette in scena un incontro solo apparentemente impossibile, in realtà di per sé ammissibile stanti le circostanze storiche. Un incontro tra il filosofo illuminista e l'avventuriero libertino avrebbe benissimo potuto darsi, giacché Casanova – come ci informa l'autore in una nota al testo – fu per due volte a Königsberg (nome storico della città prussiana corrispondente all'odierna Kaliningrad, in Russia): la prima nel settembre 1764 sulla via per San Pietroburgo, accompagnato da un valletto assunto a Berlino; la seconda esattamente un anno dopo, nel viaggio di ritorno da San

Pietroburgo a Varsavia, compiuto in compagnia di un'attrice francese conosciuta in Russia. Sappiamo anche che nel suo primo soggiorno nella città del Baltico, Casanova si presentò al governatore Hans von Lehwaldt. Nella *Storia della mia vita* leggiamo: «Là mi potei fermare un giorno solo, ed ebbi l'onore di cenare con quel cordiale vegliardo».

Da questi scarni dati storici muove il libro di Archibugi, il quale immagina che a quella cena il governatore di Königsberg abbia invitato, oltre a Giacomo Casanova, anche Immanuel Kant. Il filosofo viene presentato all'inizio della narrazione come un quarantenne in crisi: «Kant era afflitto da diversi mesi da una profonda melanconia. C'erano momenti in cui non riusciva a darsene ragione: la sua vita scorreva su un solido tracciato, i suoi scritti iniziavano a essere letti e diffusi in tutta la Germania, era circondato da amici e colleghi affettuosi e premurosi, i suoi stessi allievi lo riempivano di attenzioni e non gli lesinavano soddisfazioni. Eppure, nulla di tutto ciò lo appagava» (p. 12).

La cena in cui i due si incontrano fila tutto sommato liscia, nonostante i timori di Kant che Casanova possa sedurre una giovane commensale che gli sta a cuore. A cena si discute delle recenti teorie del filosofo e mistico svedese Emanuel Swedenborg e dell'enigma impostato dal matematico svizzero Eulero (se fosse possibile attraversare i sette ponti della città di Königsberg passando su ciascuno di essi una sola volta), ma Casanova non manca di raccontare della sua fuga dai Piombi. La parte più interessante è però il "dopo cena", quando il «Magister» accetta di fare da guida al «Cavaliere» nella fredda notte di Königsberg. Esperienza che si ripete il giorno seguente, dopo una serata a teatro. E i loro vagabondaggi notturni sono l'occasione per una serie di reciproche confidenze che dan-

no vita a un'inattesa amicizia. Perché, in fondo, sono entrambi uomini soli: «uno che combatteva la solitudine girovagando per il mondo, l'altro rimanendo inchiodato al suo scrittoio» (p. 124). Fino a quando Casanova convince Kant a seguirlo in una rumorosa locanda, in cui il filosofo vivrà una «notte brava» che metterà in crisi le sue certezze.

Naturalmente l'ipotesi che Kant e Casanova si siano incontrati è di fantasia e certamente non verificabile. Il romanzo d'esordio di Archibugi – economista, professore al Birkbeck College di Londra e dirigente del Cnr – è un dotto e piacevole *divertissement* letterario, la cui motivazione di fondo risiede in questa convinzione dell'autore: «Kant e Casanova sono due eccellenti testimoni del Secolo dei lumi e avrebbero avuto molto da dirsi, proprio perché così diversi» (p. 137).

Spesso gli omicidi sono imperfetti (e infatti i colpevoli vengono individuati), ma anche un suicidio può essere imperfetto. *Suicidi imperfetti* (Napoli, Editoriale Scientifica, 2025) si intitola l'ultimo libro di Fabrizio Coscia. Ogni capitolo è un racconto, sempre intenso e incalzante, che ricostruisce il suicidio di un personaggio famoso, scrittori ma non solo.

Cesare Pavese nel Capodanno romano del 1950 incontra l'attrice statunitense Constance Dowling, la cui conoscenza compromette la sua stabilità psicologica. Lo scrittore la rivede nel marzo del 1950 a Cervinia e se ne innamora perdutamente. Quando Constance decide di ripartire per New York, per lui sfuma la speranza di sposarla. Pavese muore, per aver ingerito una massiccia dose di barbiturici, a Torino pochi mesi dopo, il 26 agosto 1950, in una stanza dell'albergo Roma (tuttora visitabile), dopo aver cercato invano, nel pomeriggio, di contattare alcune amiche per non trascorrere la serata da solo. Sulla prima pagina di una copia di un suo libro, *Dialoghi con Leucò*, lascia

un messaggio per i posteri: «Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi».

Virginia Woolf muore annegando volontariamente nel fiume Ouse (nel Sussex) il 28 marzo 1941. La sua vita, sebbene a tratti felice e ricca di successi, era stata segnata da lunghi periodi di disagio mentale. Il marito Leonard, che le era stato sempre vicino, era in ansia per lo stato mentale della moglie, ma non riesce a evitare il peggio. Sulle condizioni psicologiche della scrittrice pesarono anche le preoccupazioni per la guerra, di cui aveva compreso tutta l'imminente tragicità.

Emilio Salgari, che raccontò l'Oriente senza esserci mai stato, celebre ma povero, schiacciato dai debiti e dai ritmi snervanti della scrittura, afflitto dalla pazzia in cui era precipitata la moglie, osteggiato dalla critica che disprezzava la sua narrativa "popolare", tenta una prima volta di togliersi la vita nel 1909. Due anni dopo, quando la consorte viene rinchiusa in manicomio, si trova privato del più importante sostegno emotivo: è la molla che lo porta al suicidio, che effettua tagliandosi gola e ventre con un rasoio. Muore così, lasciando quattro figli orfani di padre, a Val San Martino, nei pressi del capoluogo piemontese, il 25 aprile 1911.

Accanto a questi, troviamo nel libro di Coscia i racconti di altri suicidi, tra cui quelli di David Foster Wallace, Paul Celan, Marina Cvetaeva, Jean-Luc Godard (il quale nel 2022 scelse di ricorrere al suicidio assistito, con una decisione che fece molto discutere).

«Il suicidio», scrive Coscia, «in questi casi, rappresenta il gesto estremo con cui l'autore pone un sigillo di verità alla sua opera che inevitabilmente, sia giusto o sbagliato, sarà riletta a posteriori anche alla luce di quel gesto» (p. 12). Ma perché suicidi «imperfetti»? «Perché nessun suicidio, nemmeno il più

lucido e programmato, si compie in una perfezione d'intenti» (p. 13). E la ragione di fondo è forse il fatto, antropologicamente inequivocabile, che l'essere umano è chiamato alla vita.

Carlo Banfi, Raffaele Nigro e Giuseppe Lupo: fra tradizione e modernità

A introdurre, quale soglia (in senso genetiano), il romanzo di Carlo Banfi, *Lo svizzero del Canton Ti* (Borgomanero [NO], Giuliano Ladolfi Editore, 2025), è una vecchia fotografia che ritrae un gruppo di cinque contadini (uomini e donne, di età diverse) intenti alla fienagione a Caronno Pertusella (Varese) nel lontano 1943 (così la didascalia). Scelta suggestiva e insieme opportuna, perché il mondo descritto dal narratore è quello della campagna, con i suoi ritmi legati alle stagioni e alle relative attività agricole, in contrapposizione a un tempo, quello dell'oggi, dominato dai miti dell'efficienza tecnocratica e della velocità a tutti i costi.

Rivolgendosi a una certa Oniria (la cui identità il lettore scoprirà alla fine del libro), il narratore – un anziano da tempo in pensione, che, pur essendo avanti con gli anni e toccato dalla malattia, non rinuncia a quei piccoli lavori agricoli che danno un senso alle sue giornate – rievoca un'estate in collina (con sguardi sulla pianura e anche una breve parentesi marina) vissuta anni prima. Ma a dominare il racconto è soprattutto il presente, con le sue urgenze (per esempio le migrazioni), i suoi problemi (quelli personali del protagonista e quelli collettivi della società), i suoi «giorni fuggitivi, apparentemente uguali e pur sempre nuovi di una variegata monotonia a cui non sapresti più rinunciare» (p. 165), «giorni laceri e faticosi, bruciati dal

desiderio di assaporare ogni istante che precipita nel vortice del non ritorno» (p. 195). Ci sono i dialoghi con diversi personaggi attraverso le cui vicende viene ricostruito tutto un mondo ormai lontano nel tempo (la guerra, i fascisti, i tedeschi, la Resistenza, le incursioni aeree degli Alleati).

Tra i personaggi, compaiono alcuni immigrati ucraini, la cui quotidianità viene descritta in termini partecipi, sebbene l'autore specifichi in una premessa che la stesura del testo risale a prima del 2014, quindi precedentemente all'attacco della Russia alla vicina nazione. Ci sono gli amici preti, la cui vocazione all'obbedienza e al sacrificio il narratore guarda con ammirato rispetto per il suo essere controcorrente nell'età di un dominante edonismo consumistico. Ma soprattutto c'è «il Maggi», lo svizzero che dà il titolo all'opera, il quale, dopo un'onorata carriera quale funzionario delle dogane elvetiche, si è stabilito al confine della proprietà del narratore, per dedicare tutto il proprio tempo agli animali, come la persona reale a cui il personaggio fittizio è ispirato: Giancarlo Galli, fondatore del Rifugio "Animali Felici", una bella realtà creata nel 2002 a Brissago Valtravaglia (nel Varesotto) da quest'uomo che, dopo aver lavorato tutta una vita, ha voluto essere ancora utile alla società dedicando il tempo della pensione alla cura degli animali più deboli e indifesi.

In una scrittura a base realistica ma spesso caratterizzata da accensioni liriche, Banfi tratteggia, con originale sensibilità, un proprio universo geografico e umano, nel quale chi legge è messo nelle condizioni di interare con facilità.

Protagonista e io narrante del nuovo romanzo di Raffaele Nigro, *Il dono dell'amore* (Milano, La nave di Teseo, 2024), è Marsilio Da Ponte, figlio di un imprenditore caseario, il quale coltiva la passione della pittura ma sa che non avrà mai la for-

tuna sperata. «Dipingo per rappresentare le storture sociali, la mia pittura è un atto di ribellione e d'amore. Anche se venata di insuccesso» (p. 10), dice in una delle prime pagine del libro. Siamo in Puglia, precisamente a Bari, dove si sta svolgendo la campagna elettorale del 2015 (quella seguita alla decennale presidenza di Nichi Vendola) per le elezioni regionali: un momento in cui si affollano tante voci, che tradiscono però più l'ambizione personale di quanto incarnino un'idea della politica come impegno e servizio. Tale sembra anche il caso di Giacomo, il fratello di Marsilio, candidato nelle liste di un partito di centro-destra.

A interagire con Marsilio sono altri personaggi a lui vicini. Innanzitutto Beppe, anch'egli pittore, «pittore di memoria e di invenzione» (p. 9), che Marsilio riconosce più dotato di quanto sia lui, come l'altro suo grande amico, Michele. Poi ci sono Stavros Asimakopulos, armatore ricco di una grossa flotta di traghetti per la Grecia, il Montenegro e l'Albania, appassionato di pittura di paesaggio, suo figlio Elides, studente all'Accademia di belle arti e interessato alle questioni geopolitiche più scottanti, la bellissima Thenia, una donna che accompagna Stavros nei suoi viaggi, con i suoi «capelli rossi che sembrano uno schiaffo al perbenismo» (p. 43), una creatura sfuggente e forse proprio per questo dotata di un fascino magnetico al quale non rimarrà insensibile neppure il nostro protagonista.

Tra mostre di pittura ed eventi culturali (come il carnevale di Putignano) frequentati da un variegata umanità, ma anche da ospiti internazionali di grido (a un certo momento compare Luis Sepúlveda), viaggi esotici e ritorni, le vite dei vari personaggi e le loro discussioni (l'opera è un romanzo molto "parlato", in cui la polifonia costitutiva del genere trova con-

creta applicazione nell'abbondanza di dialoghi) sono attraversate dai problemi sociali che caratterizzano la Puglia, regione dell'autore, ma più in generale il Meridione nonché il Paese nel suo complesso: le condizioni di vita inaccettabili del bracciantato agricolo, quasi tutto costituito da immigrati trattati come schiavi; le scarse opportunità di lavoro e di realizzazione che attendono i nostri figli in Italia e in particolare al Sud; la crisi della scuola, dell'arte e della cultura, in un'epoca in cui, come dice a un certo punto Michele, «tutto va verso il commercio e verso l'azione e il chiasso» (p. 84).

Il dono dell'amore è un romanzo ambizioso, concepito come rappresentazione, racconto e interpretazione di uno spicchio di mondo, in cui gli accadimenti si intrecciano in base a un meccanismo ben oliato, che però contempla anche l'imprevedibilità. Perché «ci sono momenti in cui tutto si fa all'improvviso precipitoso. È la drammaticità casuale della vita» (p. 379).

La macchina da scrivere (o macchina per scrivere, come vorrebbero i puristi) è un oggetto iconico della modernità. Da un esemplare datato 1951, una Olivetti Lettera 22 conservata nella sua custodia di cuoio, non si separa mai il Vecchio Cibernetico, un ingegnere di origini ungheresi di nome Sandór Molnár (stesso cognome di Ferenc Molnár, l'autore dei *Ragazzi della via Pál*), che con i suoi baffi folti e dritti ricorda vagamente Walter Benjamin. È autore di un'invenzione tecnologica, di nome Qwerty (come la tastiera alfabetica, dalle prime sei lettere che compaiono nella prima riga), tra le più importanti degli ultimi anni. È il 21 giugno, solstizio d'estate e giorno del suo novantacinquesimo compleanno, e siamo a Skagen, sulla punta estrema della Danimarca, su una terrazza affacciata sul mare. Qui Salante Fossi, inviato del *Modern Times*, cinge d'assedio

l'illustre personaggio, in odore di Nobel, per estorcergli un'intervista, impresa che si rivela più complicata del previsto. L'intervistato «passa da un argomento all'altro come l'ape sui fiori» (p. 95), continua a evocare la moglie Ann Lee (che non è presente, e il perché si scoprirà soltanto a metà del romanzo), si addormenta, dimentica il nome e la provenienza del giornalista, insomma complica all'inverosimile il lavoro di quest'ultimo, che pian piano comincia a disperare di riuscire mai a confezionare l'articolo.

Così, con questa scena tragicomica, costruita con la perizia compositiva che si addice a un incipit capace di suscitare da subito la curiosità di chi legge, inizia il nuovo romanzo di Giuseppe Lupo, *Storia d'amore e macchine da scrivere* (Venezia, Marsilio, 2025). L'intervista continua, come una partita a scacchi in cui i due giocatori sono tenuti a studiare ciascuno le mosse dell'altro, e le storie dell'intervistato e dell'intervistatore finiscono a poco a poco per intrecciarsi. Il padre del giornalista aveva lavorato allo stabilimento della Olivetti a Borgolombardo, alle porte di Milano, per poi tornare, nel 1961, a Sant'Antioco, in Sardegna, avendo aperto un negozio di macchine da scrivere. Anche l'ingegnere rievoca la propria infanzia: il padre ombrellaiolo nella sua bottega a Budapest, la madre discendente da commercianti di granaglie, entrambi di origini ebraiche, conosciutisi in un mercato di periferia. E poi le principali tappe della propria vita: gli studi, gli amori, i trasferimenti in vari Paesi d'Europa e non solo, prima di stabilirsi, negli ultimi anni, in Portogallo.

Sullo sfondo, scorre la Storia del Novecento, come i fatti di Ungheria del 1956, tragico punto di snodo di tanti destini, dei quali il Vecchio Cibernetico è dolente testimone, avendo rischiato in prima persona, e che vengono rievocati anche at-

traverso le parole dei giornali dell'epoca e soprattutto di alcune missive che l'uomo conserva nella custodia della sua macchina da scrivere. Ricordare il passato determina riflessioni di ampio respiro: «Il passato è l'unica cosa su cui difetta l'onnipotenza di Dio. Ci pensi, dottore, sembra esclamare il Vecchio Cibernetico. Dio può tutto, Dio è tutto, paradossalmente anche il passato, eppure non può modificarlo» (p. 49).

Le novantacinque candeline che il protagonista è chiamato a spegnere sono l'occasione per una festa in grande stile intesa a celebrare lui e la sua invenzione. Ma in che cosa consiste quest'ultima (di cui soltanto nelle ultime pagine del romanzo si dispiegherà agli occhi del lettore una piena descrizione)? «Definirla macchina è un po' troppo generico. Meglio chiamarla invenzione, scoperta, neorivoluzione copernicana, genialità epocale, insomma qualcosa fuori dall'ordinario, qualcosa che cambierà la vita degli uomini, questo garantiscono gli esperti che si sono dati appuntamento qui, nello Jutland, per festeggiare il suo compleanno» (p. 15).

Mentre alla prima parte del romanzo, ambientata come si è detto in Danimarca, corrisponde la tastiera ungherese, la seconda parte, che si svolge in Portogallo, e che completa in modi inattesi l'«inseguimento tra identità vissute e smarrite» (p. 146) su cui si articola la narrazione, è segnata dalla tastiera occidentale, ma in entrambi i casi a corredare la scrittura di Lupo concorrono suggestivamente le originali immagini disegnate da Lorenzo Fossati ispirandosi alle due tastiere.

Giuseppe Lupo si conferma con questo libro uno dei nostri migliori romanzieri, capace di passare dal racconto generazionale con venature autobiografiche a una narrativa più di invenzione ma sempre capace di confrontarsi con la Storia, la società e le sfide che le attraversano. Ultima delle quali è oggi

quella dell'intelligenza artificiale, a cui per certi versi sembra alludere Qwerty, l'invenzione del Vecchio Cibernetico, che «sembra destinata a stravolgere il prossimo futuro ma, per quel che trapela qua e là, è meglio che stia nelle mani di chi sa usarla, altrimenti torna indietro come un boomerang» (p. 115).

Alessandro Tamburini ed Enrico Grandesso: fare i conti con il proprio passato

Che cosa succede quando l'avvento di una malattia invalidante rischia di mettere in crisi le certezze su cui una persona aveva sino a quel momento basato la propria vita? È questa la domanda di fondo – non affrontata sul piano filosofico o psicologico, bensì per via di metafora letteraria, cioè attraverso un racconto avvincente – che dà sostanza al nuovo romanzo di Alessandro Tamburini, *Sul confine della luce* (Ancona, peQuod, 2025).

Davide, l'io narrante, si trova ad assumere un compito inatteso: accompagnare uno zio, Arrigo (il fratello di sua madre), alla ricerca di alcune persone che ora l'uomo vuole assolutamente rivedere. «Arrigo Venturi (Correggio, 1965). Fotografo e fotoreporter. Sul piano artistico si dedica in particolare al ritratto» (p. 99). Così la voce di Wikipedia sintetizza il suo profilo.

Il fatto è che Arrigo sta progressivamente perdendo la vista. Ci tiene a incontrare in particolare due persone, forse le più importanti nella sua vita: Clara e Lola. La prima è la ex compagna spagnola, dalla quale si è separato cinque anni prima. La seconda, ora ventenne, è la figlia avuta dalla donna, che però dal momento della separazione dei genitori non ha più

voluto saperne del padre. Il quale non riesce a comprendere le ragioni di questa ostinata ostilità: «Non riesco a capire. Ha cominciato a giudicarmi male, ad avere una cattiva idea di me, e di quell'idea è rimasta» (p. 55).

Ma Arrigo incontra, sempre scortato da Davide (che osserva e interagisce nelle varie situazioni che si presentano), anche altre persone che hanno fatto parte del suo passato, quasi a volerlo ripercorrere nelle sue tappe fondamentali. Ciascuna di loro aggiunge un tassello alla ricostruzione della storia di Arrigo, che, filtrato nella narrazione dallo sguardo di Davide, assume progressivamente una complessità legata alle molte sfrangiature del suo carattere. «Da un incontro all'altro Arrigo non sembrava la stessa persona, come se attraverso una macchina del tempo si spostasse fra le diverse identità della propria vita passata» (p. 28). Intanto la malattia del fotografo avanza, producendo esiti drammatici con i quali egli si trova a fare i conti: «È una dolorosa avventura (...) Uno stato intermedio, in cui una parte di te c'è ancora e un'altra non più. È una serie di mancate risposte. Devi costruirti nella mente la forma di tutto (...) Ci sono ombre, macchie improvvise di luce, strani colori, senza un legame preciso con le cose reali. Come se venissero da un altro mondo» (p. 192). Parallelamente alla *quête* condotta dallo zio, si dipana la crisi personale e sentimentale del nipote, giovane uomo alla ricerca di un proprio posto nel mondo.

Dotato di una scrittura tersa, equilibrata e sempre di cristallina precisione, Alessandro Tamburini è sempre (e lo è anche in questo romanzo) uno scrittore capace di indagare a fondo l'interiorità dei personaggi, alla ricerca della verità del loro vissuto, con uno sguardo teso a sondare le piccole e grandi ferite dell'esistenza.

Finito il primo lockdown per la pandemia da Covid-19 (quello della primavera 2020), dopo settimane di confinamento nelle nostre abitazioni, quasi abbiamo faticato a ritrovare i ritmi della normalità di prima. Con poche, rapide pennellate, nelle tre pagine scarse del primo dei nove racconti della raccolta *Gli altri vedono il clown* (prefazione di Laura D'Angelo, Pasian di Prato [UD], Campanotto, 2025), Enrico Grandesso rende molto efficacemente il senso di miracolo per la recuperata libertà.

Sono racconti ambientati in luoghi e momenti storici diversi (dagli anni Ottanta ai giorni nostri, con un'eccezione per l'ultimo). Al centro del secondo troviamo la varia umanità che in una mattina dell'ottobre del 1985 popola uno scompartimento ferroviario. René, un giovane ricercatore universitario, fantastica che con l'affascinante laureanda che ha preso posto accanto a lui potrebbe – chi lo sa? – nascere una storia. Il narratore ricostruisce l'atmosfera di quegli anni attraverso tutta una serie di riferimenti agli oggetti di allora: il walkman (provate a chiedere a un ventenne di oggi se abbia la minima idea di che cosa sia...), gli L.P., le cabine telefoniche e i gettoni del telefono, insieme alle canzoni e alle trasmissioni televisive più in voga.

Ritroveremo René alcuni racconti (e alcuni anni) dopo: si è sposato, si è separato, ha una nuova compagna e una nuova famiglia, ha fatto una rispettabile carriera accademica. Ma è felice? Il figlio, ormai trentenne, nato dalla prima unione gli dà più di un pensiero e non sembra essere disposto ad avere un dialogo con il padre. Forse è per questo che, conosciuta una coppia di giovani a una fermata del tram a Milano, decide di invitarli a bere qualcosa in un bar, dove tra il maturo professo-

re e i ragazzi nasce un'inattesa amicizia basata su una sincera, reciproca curiosità.

Sempre a Milano giunge, in un altro testo, una professoressa francese di origini algerine. Arriva nel capoluogo lombardo per partecipare a un convegno, ma l'accoglienza che le riserva il nostro Paese non è delle migliori: all'indomani dell'11 settembre, il solo colore della sua carnagione rischia di essere motivo di sospetto. Ma fortunatamente un tassista riesce a ristabilire un senso di umanità.

Altri testi si librano felicemente tra comicità, ironia e sarcasmo. Come quello in cui una famigliola di Milano in vacanza in Alto Adige scopre che da quelle parti i milanesi non sono esattamente i benvenuti. Di impostazione parodistica è il falso "dpcm" (ricordate quelli del governo Conte durante l'emergenza sanitaria?) che prevede qualcosa di impensabile: un'autotassazione dei nostri politici a vantaggio dei ceti che maggiormente hanno risentito, dal punto di vista economico, delle conseguenze della pandemia. Esempio di arte allusiva è *Un dialogo drammatico*, esemplato sulle celebri "tragedie in due battute" di quel genio della comicità assurda e surreale che era Achille Campanile. Infine, l'ultimo testo rompe la coerenza temporale, riportandoci alla Resistenza, quando un ragazzo, divenuto staffetta partigiana, diventa uomo.

Nel volume Grandesso ha unito racconti diversi per temi, stili, strutture. Ne risulta una raccolta variegata, che proprio in tale assortimento trova una delle ragioni della propria riuscita.

Edoardo Albinati e Mario Desiati: nuove (e buone) prove generazionali di due "premi Strega"

Nove anni dopo *La scuola cattolica*, con cui nel 2016 vinse il Premio Strega, Edoardo Albinati torna in libreria con un romanzo di ampio respiro e di articolata orchestrazione: *I figli dell'istante* (Milano, Rizzoli, 2025). E se *La scuola cattolica* – ne siamo sempre più convinti – è una di quelle opere destinate a rimanere (e a entrare nella nostra storia letteraria), il nuovo libro non è da meno per coerenza di progetto e forza narrativa.

I figli dell'istante è un grande romanzo nel senso classico del termine (per come lo studioso russo Michail Bachtin, pioniere delle moderne teorie del romanzo, ha formulato una definizione del genere divenuta canonica): un tempo non concluso, in continuo divenire, il racconto di esperienze personali e soggettive, una visione del mondo relativa, messa continuamente in discussione (per questo Bachtin definiva il romanzo come un genere «dialogico», in quanto esso accoglie diverse visioni del mondo, quelle dei vari personaggi e talora anche quella dello stesso autore, che possono persino entrare in contrasto tra loro), la plurivocità, il plurilinguismo, il pluristilismo, la costruzione “aperta”.

Sono, tutte queste, caratteristiche del nuovo libro di Albinati. Il cui sguardo di narratore si alterna, nella mole di pagine che compongono il volume, su una vasta moltitudine di personaggi, maggiori e minori, i quali salgono alternativamente sul proscenio. Sono molti: e infatti lo scrittore ha collocato in due pagine poste alla fine una tabella con i loro nomi, una sorta di albero genealogico narrativo, inteso ad aiutare il lettore (ma forse, prima ancora, lo stesso autore al momento della scrittura) a orientarsi. La trovata, così come si presenta, serve a poco, ma ciò non rappresenta un problema, perché il narratore è

talmente bravo nell'incatenare l'attenzione di chi legge a ciò che in quel momento viene raccontato che leggendo non ci si sente mai disorientati. In questo, pur con tutti i distinguo del caso, la poetica di Albinati appare simile a quella del Pasolini di *Ragazzi di vita*: in entrambi i casi non c'è una trama precisa che attraversi il libro, ma l'emergenza dei dati di realtà è sempre netta, e perciò efficace anche sul piano della tecnica compositiva.

Siamo all'inizio degli anni Ottanta del secolo scorso e, per il tramite dei vari personaggi e delle loro vicende, vengono attraversati vari ambienti e affrontati diversi temi: il mondo editoriale, la società letteraria, la vita di caserma, i sentimenti, la famiglia (in crisi come istituzione, ma dotata di una necessità antropologica che non accetta di essere negata), il sesso (vissuto all'insegna dell'esitazione e dell'incertezza), la religione (che interpella anche chi non crede), la malattia (che cambia la percezione delle cose e ridisegna i rapporti), una riflessione sul senso della vita e sull'incombere della morte. E, in termini più ampi, il rapporto tra istinto, passione, raziocinio: *Amore e ragione* è il binomio scelto come sottotitolo del libro.

A fare da catalizzatori dell'incrocio delle varie storie sono due personaggi principali. Nico Quell è figlio di un illustre diplomatico (con il quale ha però non ha più rapporti), lavora in una casa editrice (senza particolare passione), ma si trova a interrompere questa esperienza quando gli arriva la cartolina di precetto del servizio militare. Nanni Zingone, suo amico, è professore in un liceo, ha l'hobby della poesia, ha una compagna e dei figli, e cerca di perseguire, seppure a tratti con fatica, un proprio ideale di relazione coniugale.

La scena del romanzo muta spesso, insieme al variare dei personaggi portati di volta in volta in primo piano. La nar-

razione è però resa coesa dallo sguardo complessivo dello scrittore: su una generazione (che è sostanzialmente quella di Albiniati, classe 1956, vale a dire dei nati tra la seconda metà degli anni Cinquanta e il primo lustro del decennio successivo) e su un Paese, l'Italia, che negli anni Ottanta ha visto cambiare molte cose: con il progressivo passaggio, per esempio, da una stagione di impegno ideologico (per non parlare della violenza politica) a quella di un edonismo sempre più superficiale e conformista. Per questo *I figli dell'istante* (titolo che potremmo forse interpretare come una definizione sociologica – splendida – di che cosa siamo diventati) è insieme un romanzo generazionale e un romanzo sociale. Non a caso il libro è introdotto da un'*Elegia dello Stivale*, alcune pagine di forte impatto civile (richiamano alla memoria certi passaggi del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* di Leopardi) che sono un ritratto, tra l'ironico e il sarcastico, del nostro carattere nazionale. Il quale proprio in quel decennio (gli anni Ottanta, appunto) non ha fatto altro che peggiorare irreversibilmente alcune delle sue ataviche tare.

Il titolo del nuovo romanzo di Mario Desiati, *Malbianco* (Torino, Einaudi, 2025), è costituito da un vocabolo sul quale si catalizzano diverse suggestioni: propriamente è un fungo, un parassita che colonizza gli alberi rivestendoli di un velo che ne fa sparire i colori, ma al bianco della luce rimanda la sensazione inizialmente accecante che si prova quando ci si riprende da uno svenimento e bianca è la neve che un lontano mercoledì delle ceneri rivestì Taranto mentre qualcuno suonava un violino...

Il protagonista è un uomo di mezza età dei nostri giorni, eppure appare da subito quale degno erede degli "inetti" di tanta narrativa novecentesca. Nelle prime pagine del libro parla

di sé in questi termini: «Non sono mai stato un uomo vigoroso e pienamente in salute (...) Nonostante diversi anni di psicoterapia mi ritenevo un fallito totale, un buono a nulla, un fuggitivo, un vile» (pp. 6-7). Torna alla mente il celeberrimo incipit delle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij, autentico anticipatore di quello scavo nell'inconscio (prima della sua "scoperta" da parte di Freud) che sarà una delle cifre dominanti del romanzo decadente e modernista: «Io sono una persona malata... sono una persona cattiva. Io sono uno che non ha niente di attraente».

Si chiama Marco. La consonanza con il nome dell'autore, Mario, è un dettaglio che sarebbe scorretto (e ingenuo), pur in presenza di altri elementi (come le comuni origini pugliesi) interpretare nei termini di un rimando cifrato a una supposta dimensione autobiografica della narrazione, ma non è neanche un particolare del tutto trascurabile. Probabilmente se si può parlare di una più o meno consistente percentuale di autobiografismo (non tanto per ciò che riguarda la trama, quanto a proposito del ritratto interiore di questo personaggio), è lecito farlo in termini più che altro generazionali. L'incompiutezza di Marco rimanda a quella di una generazione (gli attuali quaranta-cinquantenni) della quale spesso emerge – non sono in letteratura – una certa irrisolutezza: nel senso dell'incapacità di decidere (per una sorta di paralisi della volontà), di intraprendere percorsi esistenziali dotati di una direzione certa, di compiere scelte che implicino impegni a lungo termine, ma anche nel senso del loro essere sostanzialmente irrisolti. Leggiamo: «Sono un uomo alto, dalle spalle chiuse, con una leggera curvatura della spina dorsale. Chi mi conosce mi dice spesso che dimostro meno anni di quelli che ho: non per una questione di benessere, aggiungo io, ma perché do

l'impressione di non essermi ancora del tutto sviluppato, come se i tratti adolescenziali della mia coscienza si fossero proiettati sul mio aspetto» (p. 8).

All'inizio del romanzo Marco Petrovici (questo il cognome, che giocherà un ruolo importante nella trama) si trova a Berlino, dove, forte della sua buona formazione umanistica, si occupa di comunicazione per un'agenzia americana che opera sul Web. Un improvviso svenimento è la conferma di una situazione di profondo squilibrio psicologico. Già sofferente in passato di attacchi di panico, ha sperimentato con scarsa efficacia vari trattamenti psicoterapici (con psicanalisti di diverso orientamento di scuola). Decide così di tornare momentaneamente dagli anziani genitori in Puglia: padre commercialista, madre maestra elementare, entrambi ormai in pensione. Una tipica famiglia borghese, insomma, ma la cui solidità viene ora messa in discussione da una personale inchiesta che Marco sente di dovere svolgere. «La famiglia», dice a un certo punto, «è la culla del trauma originario» (p. 14). E alcune pagine più avanti: «Non possiamo scegliere la nostra famiglia, il cognome, le nostre origini, ma possiamo riappropriarcene. (...) La cura è conoscenza, e per curarmi avrei dovuto guardare da vicino e senza pregiudizi i rami del mio albero genealogico, dissotterrare i segreti sepolti dalla storia e dalla memoria. (...) Constatare le ragioni di un ramo secco, o spezzato, può portare alla liberazione» (p. 57). Lo fa cercando di interpretare quello che hanno da dire oggetti fino a quel momento dimenticati (vecchi biglietti, quaderni sgualciti ecc.), testimonianze, rievocazioni, negazioni, silenzi, reticenze di chi gli sta intorno. Raccontando in prima persona, ma da un certo punto in poi assumendo il punto di vista di un narratore esterno che non può più identificarsi del tutto con lui, racconta la propria storia familiare, risalendo

agli zii, ai nonni, ai bisnonni, in un vertiginoso viaggio a ritroso nel tempo e nelle proprie origini.

Malbianco è un romanzo caleidoscopico, affollato di tanti personaggi, ciascuno dotato di una sua esattezza, nel quale il racconto procede per schegge e frammenti di memoria e la cui struttura sembra voler riprodurre i modi in cui la nostra mente affastella le esperienze e i ricordi del passato. È disseminato di riferimenti a libri, autori, esperienze culturali: riferimenti che si amalgamano sempre con grazia necessaria nel tessuto della diegesi. Nella quale si cela un mistero, che si svela, parzialmente, a poco a poco. È un romanzo felicemente risolto nella sua indubbia capacità di sorprendere e disorientare. Come fa la vita, che «è molto diversa dalle scalette e dalle sceneggiature» perché in essa «non ci sono passaggi coerenti tra un paragrafo e l'altro, bensì ellissi, lunghi vuoti a volte inspiegabili» (p. 80). Desiati, premio Strega 2022 per *Spatriati*, si conferma con questa nuova opera una delle voci più dotate della narrativa italiana di oggi.

Paola Baratto e Agnese Pini: i traumi dell'esistenza

Dopo quattro raccolte di racconti, Paola Baratto torna al romanzo con *I giorni degli altri* (Lecce, Manni, 2025). Il libro mette al centro un'amicizia tra due donne: Bruna, un'insegnante di Lettere che conclude quarant'anni di servizio con l'ultimo anno scolastico, e la più giovane Ludovica, detta Ludo, di professione botanica. Quest'ultima – segnata da una tragedia familiare (da ragazza aveva perso in un incidente stradale il padre e i nonni materni, rimanendo lei stessa in coma per diversi mesi) – si è da poco trasferita nella villa abitata da

una prozia. È proprio accompagnando a casa l'anziana donna, colta da un momento di disorientamento, che Bruna incontra per la prima volta Ludo.

È molto bello il modo in cui viene descritto, in una serie di colloqui successivi, l'avvicinarsi tra le due donne, il sorgere di un'amicizia che, in virtù di una comune sensibilità, è in grado di superare le barriere generazionali, costruendosi all'insegna di un reciproco pudore. Perché «ci sono persone che cercano di conoscerti senza porre domande e non si fanno imbarazzare dai silenzi» (p. 16). Bruna è quella che più spesso prende l'iniziativa. Sergio, il compagno da cui si è da poco separata, le rimproverava la «propensione ad impiccarsi d'esistenze di estranei» (p. 14). Ma la sua non è importuna indiscrezione o pettegola curiosità, bensì genuina attenzione agli altri, umana disponibilità, generosa empatia. Avviene così uno strano incontro di solitudini, in cui «nessuna delle due cercava compagnia» (p. 10).

La frequentazione porta l'una a conoscere aspetti intimi dell'altra, come la passione di Bruna per la scrittura (anni prima Sergio aveva preso l'iniziativa di farle stampare da un tipografo un testo autobiografico dal titolo *La Casa Rossa*, che Ludo leggerà e che viene incluso all'interno del romanzo) o il legame misterioso che Ludo è convinta di intrattenere con un antenato agronomo, di nome Ferdinando, il cui ritratto campeggia nella villa di famiglia. A lui la donna si sente connessa da una serie di misteriose coincidenze, al punto da concepire, come la Marina Malombra di fogazzariana memoria, l'idea di esserne la reincarnazione: accomunati dalla medesima professione, entrambi sono nati lo stesso giorno, il 21 gennaio, dopo una nevicata e a ventisei anni entrambi hanno avuto un incidente rimanendo in coma. Bruna sarebbe portata a richiamarla a una

più sana razionalità, ma non riesce a non assecondarla quando l'amica decide di cercare le prove di ciò di cui è sempre più intimamente persuasa.

Dice Bruna nella prima pagina del romanzo: «A me è sempre piaciuto soffermarmi sugli aspetti marginali. M'illudo che possano rivelare un codice per decifrare il disordine delle cose» (p. 7). È una frase che potrebbe servire a definire anche la poetica di Paola Baratto, che a partire dai dettagli costruisce personaggi e racconto rendendoli in tal modo concreti e credibili. È questa, qualità di non poco conto in un romanzo, come anche l'estrema precisione della scrittura che caratterizza da sempre l'opera dell'autrice bresciana.

Nella storia di una famiglia ci possono essere piccoli segreti, ma quello che scopre Agnese è molto grande. All'età di tredici anni, sfogliando un vecchio album di fotografie, capisce che suo padre da giovane era stato sacerdote. L'Agnese io narrante è Agnese Pini, classe 1985, oggi direttrice del *Quotidiano Nazionale*, che ha deciso di raccontare questa storia in un intenso, struggente, sincero, bellissimo *memoir*: *La verità è un fuoco* (Milano, Garzanti, 2025). Quella scoperta inattesa, avvenuta nel difficile passaggio dall'infanzia all'adolescenza, inizialmente sconvolge la ragazza, che però decide di affrontare di petto il padre ponendogli *ex abrupto* quella scomodissima domanda: «Papà, è vero che eri prete?». La reazione dell'uomo – un misto di ansia, umiliazione, imbarazzo – porta l'autrice a riflettere su quanta sofferenza doveva essergli costato lasciare il sacerdozio e soprattutto proteggere i figli da quella verità: «lui, ora, stava di fronte a me, il suo viso in frantumi, le guance arrossate, quegli occhi stretti e quelle labbra strette e senza più un sorriso, labbra che precedono il pianto» (p. 47). Ma l'aveva fatto per amore, un amore che avrebbe vissuto con piena coe-

renza per tutta la vita: quello per una giovane conosciuta alla Facoltà di Lettere di Pisa, dove entrambi erano studenti, lui però avendo già ricevuto il sacramento dell'ordine. Era stato il desiderio di vivere senza ambiguità quel sentimento insopprimibile a spingerlo a chiedere ai superiori la dispensa dal celibato.

Tutto questo Agnese verrà a conoscerlo anni dopo. Quando, essendo il padre ormai anziano, sente la necessità di scriverne la storia. La volontà di scrivere è però qualcosa di molto impegnativo in termini emotivi. È per questo che Agnese decide di ricorrere all'aiuto di uno psicanalista che possa affiancarla nell'elaborazione di quello che per lei era stato (e tale sarebbe rimasto per molti anni) un trauma. Il titolo del libro è tratto dalla frase scritta in un celebre quadro di Klimt, *Nuda Veritas*, una cui riproduzione è appesa nello studio del terapeuta: «La verità è un fuoco, e parlare di verità significa illuminare e bruciare» (p. 138).

Apprendere che il padre, quasi in una vita precedente a quella a tutti nota (nel frattempo l'uomo era diventato docente di Lettere in un istituto tecnico, e perciò da quel momento in poi sarebbe stato semplicemente "il professor Pini"), fosse stato per alcuni anni parroco conduce Agnese a pensare che la sua non fosse una famiglia "normale". Quella situazione in qualche modo irregolare, o quanto meno irrituale, si era scontrata con il suo desiderio di normalità. Ora però capisce che alla radice della decisione di suo padre di formare una famiglia ci dev'essere stata molta forza, determinazione, coraggio, sostenuti da un amore autentico.

La ricostruzione della vicenda personale del padre aveva avuto inizio già negli anni degli studi universitari, quando Agnese aveva deciso di passare alcuni mesi come volontaria a

riordinare la biblioteca nel seminario in cui aveva studiato il padre, dopo esservi entrato nel 1956 al termine del ginnasio. Ciò le aveva dato l'occasione di incontrare alcuni sacerdoti che erano stati professori o compagni del padre. Gli atteggiamenti erano stati vari: sotto una comune patina di esteriore cordialità, aveva colto in alcuni un velo di imbarazzo o anche di disapprovazione per la scelta di suo padre di sposarsi. L'indagine dell'autrice prosegue negli anni successivi e si intensifica in vista della scrittura del libro: si reca nella parrocchia a cui, prete novello, il padre era stato assegnato, raccoglie informazioni, chiede e ottiene un colloquio con il vescovo. Scopre che negli stessi anni in cui il padre aveva abbandonato il ministero, altri undici sacerdoti della diocesi avevano compiuto la stessa scelta. E riflette: «Loro, per la Chiesa, sono i preti che non ce l'hanno fatta». Per aggiungere subito dopo: «È strano, pensai, che il *non farcela* abbia a che spartire con l'amore» (p. 271).

In lei, però, fa strada a poco a poco una precisa convinzione, che matura alla fine di questo suo percorso di conoscenza: «Mio padre è un prete. Lo è in ogni passo che ha fatto e lo è in ogni parola che ha detto. Lo è, soprattutto, nelle parole che non ha detto. Lo è e lo è stato ogni volta che non ha tradito fatica, ripensamento, paura, dolore, affanno. Lo è in ogni sguardo e in ogni gesto per me, per noi. Per sé stesso» (p. 136).

Alessandro Zaccuri e Davide Morganti: le ombre del Sud

Le ombre che danno il titolo all'ultimo romanzo di Alessandro Zaccuri, *Le ombre* (Venezia, Marsilio, 2025), sono quelle che a un certo punto della storia percepisce, tra realtà e sogno, Salvo. Non ancora trentenne, l'uomo si trova, per così dire, ospite di

Santabella, una singolare guaritrice, depositaria degli atavici segreti di un unguento considerato miracoloso per sanare le ustioni della pelle, anche le più devastanti. Salvo è stato portato in questo casolare sperduto nella campagna siciliana (di Sicilia si parla esplicitamente in una pagina del romanzo, tipicamente siciliani sono i nomi di alcuni personaggi, anche se la dinamica dei fatti potrebbe spingere a ipotizzare che siamo in un'altra regione del Sud Italia, come la Calabria) per essere affidato alle cure della fattucchiera, con la quale convivono, quali suoi aiutanti, un uomo maturo, Cesare, e una ragazza poco più che adolescente, Bettina. A Salvo è stato detto che si è trattato di un terribile incidente, ma lui ha un ricordo completamente diverso, quello di un agguato in cui è stato colpito dall'esplosione di una bomba molotov. Salvo viaggiava sul carro funebre che portava la salma del padre, don Ciccio, dal Comasco, dove gran parte dei suoi parenti si trovavano in soggiorno obbligato in quanto appartenenti alla criminalità organizzata, al paese d'origine per le esequie e la sepoltura. Insieme a lui c'era l'impresario delle pompe funebri, Vincenzino, un amico di famiglia. Salvo ricorda che a un certo momento, poco dopo una strettissima curva, si erano trovati di traverso sulla strada un'automobile impolverata dalla quale erano sbucati due aggressori. Poi non ricorda più nulla. Se non il fatto di essersi trovato su un'ambulanza con l'ago di una flebo infilato in un braccio e Agata a rassicurarlo.

Agata è una donna del suo paese d'origine: quarantenne, maestra elementare, molti anni prima avrebbe dovuto sposare Sabatino, ma qualcuno gliel'aveva ammazzato. Da quel giorno aveva portato il lutto con grande dignità, assistendo per anni la madre malata del suo promesso sposo, fino alla morte dell'anziana donna. Donna di portamento regale, vestita tutta

di nero, era stata soprannominata dall'organista della chiesa grande del paese «la Maria Stuarda». Un nomignolo che sottintendeva una canzonatura, dalla quale però lei sapeva difendersi bene quando proveniva da qualche ragazzino impertinente: «Ogni tanto, al passaggio della maestra, ce n'era uno più sfrontato degli altri che si inchinava davanti a quel nero sfolgorante e imitava la tromba con la bocca, quasi a intimare di fare largo, passa sua maestà. “Tu devi stare attento” lo ammoniva allora Agata, “perché re e regine non ci stanno più, ma ai banditi la testa gliela staccano ancora”» (p. 10).

Quando si era capito che a don Ciccio, dimesso dall'ospedale dopo essere stato colpito da un infarto, non restava molto da vivere, i suoi quattro figli avevano deciso di far salire al Nord proprio Agata, visto che con la madre di Sabatino aveva dato prova di tanta abnegazione. La decisione era stata presa apparentemente da Salvo, perché, tra i quattro figli, era lui che il padre aveva da tempo designato come il proprio successore alla guida del clan mafioso. Anche se Salvo era il più giovane. Ma aveva dalla sua una certa vivacità intellettuale (seppure basata su una cultura piuttosto superficiale), tanto che in famiglia lo avevano soprannominato «il professore».

Il soggiorno forzato di Salvo presso Santabella è caratterizzato dalle ombre. Quelle che si affollano nella sua mente quando pensa alla vera dinamica dei fatti: l'agguato che lui ricorda c'è stato davvero? oppure si tratta di un falso ricordo, frutto dell'alterazione della sua mente? Le ombre di sconosciuti che sente parlottare fuori dalla casa, ma la cui presenza viene negata dalla guaritrice. Quelle disegnate nella stanza dalla luce fioca che filtra dalle imposte, chiuse dall'esterno affinché lui non possa scappare. Ma allora è un prigioniero? Santabella vuole davvero il suo bene? Sta cercando di guarirlo? O magari

di avvelenarlo? Che donna è Santabella? Buona (come in qualche modo dice il nome con il quale è conosciuta e come lei si dichiara a parole) o cattiva? A guardare la durezza, che talora sembra sconfinare in vero e proprio sadismo, con cui tratta i suoi due sottoposti e in qualche momento, con battute sarcastiche, anche Salvo stesso, si sarebbe portati a propendere per la seconda ipotesi.

Nel suo letto di dolore, fasciato dalle bende rimosse soltanto per le unzioni quotidiane accompagnate dal salmodiare della guaritrice, impossibilitato a muoversi e persino a guardarsi in uno specchio, Salvo si ritrova isolato dal mondo. Lui che era pronto a prendere lo scettro del comando, ora è in balia di una donna che non sa veramente chi sia. Ma a un certo punto dall'ombra emerge una luce: Agata, che comincia a fargli visita e gli propone, finché non si sarà del tutto ristabilito, di aiutarlo a trasmettere i suoi ordini all'esterno. Nei confronti di Agata, Salvo prova un'attrazione di tipo insieme affettivo e sensuale, che lei, con la sua calda empatia, sembra a tratti ricambiare. Ma qualcosa continua a non quadrare: perché lo tengono lontano da tutto? perché non gli danno un telefono o almeno i giornali che ha richiesto tante volte con insistenza per potersi informare di quanto accade?

Sono domande che, insieme a Salvo, si fa anche il lettore. E in ciò risiede la prima qualità del romanzo di Zaccuri, vale a dire la tensione che sale nel corso della narrazione. La suspense si accresce grazie all'ambiguità dei personaggi e delle loro azioni. Salvo, e chi legge con lui, può davvero fidarsi di chi dice di volergli bene? I particolari che non tornano si affastellano lungo lo svolgimento della trama, generando un senso di inquietudine.

Il secondo pregio del libro è la capacità di rendere un ambiente umano – quello di una malavita meridionale in cui i rapporti sono pervasi da una violenza sistemica e le persone sono legate ad antiche abitudini e superstizioni – con uno stile che consente al lettore di entrare in quel mondo. Memore della lezione verghiana, l'autore opta spesso per la soluzione del “narratore popolare”: una voce narrante, cioè, che assume punti di vista, pensieri, pregiudizi, modi di dire tipici dell'ambiente sociale a cui appartengono i personaggi. Per esempio: «Agata nessuno l'aveva vista piangere. Bella era quando Sabatino la portava alle feste e gli occhi dei maschi le si attaccavano addosso; bella era rimasta dal giorno dello scempio. Aveva deciso di vestire per sempre il lutto e su di lei quei panni neri sembravano l'abito di una regina» (p. 9). Oppure: «Il televisore era rimasto acceso, ma basso basso, con il telegiornale che come sempre spargeva menzogne per inguaiare le persone perbene» (p. 10). O ancora: «Avrebbero potuto cercare una donna del posto, una di quelle polentone con gli occhi slavati in mezzo alle quali erano costretti a vivere. Ma era gente su cui non si poteva fare affidamento: non conoscevano l'onore, non avevano mai voluto ammettere che grand'uomo fosse Don Ciccio. Lo chiamavano “il mafioso”, figurarsi. Che ne sapevano loro? Cresciuti sotto il sole pallido del confine, nemmeno si immaginavano che cosa significasse nascere in una terra spaccata dalla siccità e dal vento, dove ogni raccolto te lo devi conquistare con il sudore della fronte e le novene a San Michele. No, da una donna così il padre non lo avrebbero fatto curare» (p. 11).

Ciò non significa, naturalmente, che la distanza tra il punto di vista del narratore e quello dell'autore sia del tutto azzerata. Quest'ultimo, infatti, si manifesta attraverso il meccani-

smo dello straniamento: la voce narrante presenta come normali e accettabili comportamenti e modi di pensare che non lo sono affatto. In tal senso *Le ombre* è un romanzo sociale, ma è anche, come abbiamo accennato, un thriller psicologico. Per questo sarebbe imperdonabile se in una recensione raccontassimo la trama più di quanto abbiamo fatto sin qui. Tuttavia il verso dell'*Adelchi* manzoniano posto in epigrafe all'opera – «Godi che re non sei» – suggerisce dall'inizio che i sogni di grandezza di Salvo sono destinati a essere frustrati.

Un Sud Italia “complicato” è anche quello descritto nell'ultimo libro di Davide Morganti, *Non è qui* (Napoli, Editoriale Scientifica, 2025), che esce nella collana di non-fiction “S-Confini”, diretta da Fabrizio Coscia. Un bambino scopre l'esistenza della morte assistendo alla veglia funebre di un uomo, il marito della portinaia del palazzo in cui vive. «Che cosa brutta, quando si muore si resta immobili come nel gioco per non farti eliminare, cambia il colore della faccia e il sonno a un certo punto prende più della vita» (p. 7). A rievocare quel momento di una prima consapevolezza è il protagonista del romanzo. All'io narrante, che scrive facendo riferimento alla propria infanzia e adolescenza vissute nel quartiere napoletano di Bagnoli negli anni '70, il parroco a Messa parlava di resurrezione, ma lo spettacolo della morte, come quello della cattiveria e della deformità fisica e morale di tante persone che lo circondano poco si concilia con una prospettiva salvifica. Diverse citazioni bibliche innervano il testo, tanto che l'interrogazione religiosa in chiave escatologica si definisce come uno dei temi principali dell'opera.

Esso non è tuttavia staccato dalla concretissima rappresentazione della vita di quello che allora era un quartiere “rosso”. I genitori del narratore, invece, erano missini: segno di di-

versità e di contraddizione. Eppure la loro casa era aperta ad accogliere tutti gli emarginati che bussavano alla porta: poveri, senza tetto, disagiati. La madre cela però un lato oscuro, che esplode talora in violenza incontrollata: come quando spacca un piatto in testa al bambino che si rifiutava di mangiare. Da giovane aveva tentato il suicidio.

Attorno alla famiglia dell'io narrante si muovono tutta una serie di personaggi: i cattivi nonni materni; la signora Vittoria, portata via da un tumore al seno che la assale «manco fosse la sua peggiore nemica» (p. 74); il pedofilo Andalù, torvo, trasandato e alcolizzato, temuto per quello che si dice di lui da tutti i bambini del circondario. Intanto il protagonista cresce, grazie alla letteratura e al cinema con cui inizia precocemente a nutrire la propria intelligenza. Ama molto Bergman, Kurosawa, Wilder, Bunuel, ma quando a sedici anni vede *Ordet* di Dreyer quello diventa il film «definitivo». Perché è un film che parla di resurrezione: «c'era la fede e la severità, il bianco e nero sovrannaturale, il cristianesimo estremo, il folle in Cristo» (p. 90).

Come si diceva, il racconto è intrecciato – in una prosa suggestivamente divagante – con continue meditazioni sulla vita, sulla morte, sul bene, sul male, sulla libertà. A un certo punto c'è una critica alla Chiesa di oggi, che il narratore accusa di aver perso il senso del sacro e del mistero. È, questa, una parte del libro poco generosa. Si tratta però di una porzione minima di un testo che, per il resto, mantiene dall'inizio alla fine una notevole carica realistica e insieme visionaria. E che ha il coraggio di misurarsi per via letteraria con le grandi questioni dell'esistenza umana e della fede cristiana. Con uno stile potente.

Luciano Curreri e Piersandro Pallavicini: critica sociale tra distopia e straniamento

Il titolo del romanzo di Luciano Curreri, *Perdonaci, Padre, perché peccheremo* (Cuneo, Nerosubianco, 2025), si basa sulle parole di Arvo, una sorta di Spartaco della postmodernità, il quale, in un futuro forse immaginato non troppo lontano, si mette alla testa di un movimento che raccoglie i nuovi schiavi di un'Italia in cui il lavoro è diventato schiavitù (in senso letterale). In molti casi – lo sappiamo – è così già oggi, ma la fantasia dell'autore estremizza una realtà sotto certi aspetti già in atto.

«È inutile attendere una legge che non arriverà mai e che, quando e se mai arriverà, si confonderà con tutti gli altri inutili propositi e provvedimenti degli uomini che chiamano politici, la gente più inutile sulla faccia della terra. Coloro che mangiano sempre e riposano gratis e votano leggi solo per continuare a mangiare e a riposare gratis. Coloro che non si placano neanche se diamo loro tutto il nostro sangue da bere e il nostro corpo da mangiare». È con questo primo discorso che Arvo ottiene la sequela di un manipolo di uomini che accettano il compito da lui assegnato: «massacrare i padroni, la loro ignobile discendenza, e chi arriverà per difenderla, per tutelarla».

Il numero dei seguaci di Arvo cresce progressivamente, i politici cercano di fare qualcosa per porre un argine (naturalmente la cosa sbagliata: bombardando più il popolo che i ribelli), ma senza successo, anche perché l'esercito italiano è disperso in giro per il mondo in varie "missioni di pace". La matanza in tal modo continua, con decine di migliaia di ribelli che infuriano lungo tutta la Penisola. Ma alla fine che avrà la meglio? I detentori del potere, induriti da troppo tempo nelle loro

prassi vessatorie, o i loro avversari, sempre più inebriati dalla violenza estrema che hanno iniziato a mettere in atto? L'evoluzione della vicenda vira verso una soluzione inaspettata. L'Italia, e con essa tutta l'Europa, è destinata a finire preda degli appetiti degli altri continenti, che sono pronti a impadronirsi «con la scusa di annientare la peste, di arrestare il contagio e di riscattarla infine dalla sua bizzarra disfatta».

Curreri, che è professore di Letteratura italiana all'Università del Piemonte Orientale, ha scritto un romanzo distopico tessuto su più livelli di scrittura, che comprendono riferimenti classici, abilmente dissimulati (dall'*Odissea* al *De Catilinae coniuratione* di Sallustio), ma anche echi dell'espressionismo gaddiano per l'intento satirico che vira talora verso toni grotteschi. Esasperando storture e assurdità del mondo in cui viviamo, l'autore giunge a delineare un quadro sociale surreale, però instillando nel lettore il dubbio che andando avanti di questo passo esiti tragici simili a quelli descritti nella sua visione apocalittica potrebbero essere persino verosimili.

Con l'ultimo romanzo, *Il mondo di Maria* (Milano, Mondadori, 2025), Piersandro Pallavicini ci regala invece un'altra commedia brillante delle sue. Situazioni quotidiane rese all'insegna di toni grotteschi e surreali, battute che talora giocano con il politicamente scorretto, linguaggio allegro e frizzante: tutto ciò rende la lettura dei libri di Pallavicini un'esperienza sempre piacevolissima. Ma il gioco non è mai fine a sé stesso. Allo scrittore interessa affrontare, per via narrativa, temi di rilievo sociale e psicologico. In questo caso, il rapporto tra le generazioni, che può risultare complicato per i rapidissimi cambiamenti del mondo in cui viviamo.

Gilberto Pertusati è un uomo sulla sessantina, vive a Pavia, si può dire di rendita, perché il padre, ricco industriale, liquidata l'azienda di famiglia, gli ha lasciato in eredità degli immobili che, messi a reddito, continuano a fruttargli cospicue entrate mensili. Si diletta a scrivere articoli di costume sul giornale locale: alcuni li ha anche raccolti un libro, il suo unico libro, poiché gli editori si sono sempre rifiutati di pubblicargli romanzi e racconti. Ha una moglie che lavora all'estero nelle organizzazioni internazionali, e che forse lo tradisce. E ha una figlia, Maria, al primo anno di università alla Bocconi di Milano. Gilberto ama la figlia e anche lei gli vuole bene, ma spesso tra i due si manifesta un'incomprensione dettata dai diversi sguardi sul mondo di generazioni che faticano a ritrovarsi sugli stessi valori. Il padre non può fare a meno di ironizzare, con battute non sempre felicissime (i "dad jokes", le battute da papà, come le chiama Maria), sugli amici milanesi "gender fluid" della figlia (come tale Alfio, che si fa chiamare Rebecca), sull'importanza che lei riserva a questioni come la disparità di genere, il cambiamento climatico, la sostenibilità, il pacifismo. Inoltre gli appare profondamente cambiata: «Da che abitava lì, (...) nel cuore della vecchia Milano, Maria faceva colazione da Marchesi, parlava con una specie di cantilena strascicata e diceva ci vediamo in Sant'Ambrogio, ho lezione in Ulisse Gobbi, prendo il taxi in Meraviglia. Si era trasformata per metà in una Signorina snob aggiornata al nuovo millennio e per l'altra metà in una fanatica che progettava nei minimi dettagli l'outfit del giorno, con scatti d'ira furibonda se mi ero dimenticato di ritirarle uno dei capi prescelti in lavanderia» (p. 12). Sebbene lui stesso indulga talora al bere, non approva la disinvoltura con cui Maria e i suoi amici fanno uso di droghe (benché "legge-

re”) e organizzano, nell’appartamento milanese in cui lei è ospitata, festini a suo modo di vedere un po’ troppo disinibiti.

Intanto, tra Pavia e Milano, il racconto si affolla di altri personaggi: una procace studentessa che non passa inosservata; un bizzarro professore universitario con la passione della bibliofilia (ma non solo...); un altro collaboratore del giornale, che, riconosciutosi con disappunto in uno dei suoi articoli, chiede al direttore, di cui è amico dai tempi della scuola, la testa di Gilberto. Le loro vicende, che si intrecciano in maniera ambigua e misteriosa, conferiscono alla trama la giusta dose di suspense.

Maria, però, ha un segreto. È forse quello il motivo per cui ha deciso di andare in analisi? Per ragioni di deontologia professionale, lo psicanalista non può dire nulla al padre, che pure paga la terapia. A Gilberto spiace che la figlia non si confidi con lui. Ma quando alla fine lo farà, l’amore paterno sarà capace di superare ogni ostacolo. E Maria sarà disposta a riconoscerlo, al di là dei reciproci punti di distanza.

Roberto Carnero

APPROFONDIMENTI

XII. Salire alla Verna

di Vincenzo Arnone

1. Nota introduttiva

Il poemetto *Salire alla Verna* rientra in un ideale itinerario poetico tra luoghi sacri che spinge a trasformare il turismo in un cammino di “conversione”.

Conversione alla Vita, all’Amore, alla Bellezza, a Dio, che va al di là di un “meravigliamento” momentaneo nascente da una “indigestione” di turismo vagante.

La Bellezza esiste anche nel brutto, nel disordine, nelle contraddizioni ambientali ed esistenziali perché tale stato di cose stimola a ri-creare una dimensione di stupore e di contemplazione.

Quando nel 1213 il Conte di Chiusi in Casentino, Orlando Catani, donò al Santo il monte della Vernia, lo descrisse così: «Io ho in Toscana uno monte divotissimo il quale si chiama monte della Vernia, lo quale è molto solitario e salvatico ed è troppo bene atto a chi volesse fare penitenza».

Sullo sfondo dei versi *Salire alla Verna* risento l’eco dei Padri della Chiesa, dei Mistici, di Egeria, di Cecilia, di Agata, di Agnese, di Rosvita, nella pacificazione dello spirito con Dio e con gli altri; dove per “gli altri” intendo *in primis* quelli che stanno sotto lo stesso tetto, gomito a gomito e poi quelli che abitano lontano e non conoscerai mai!

Risento l'eco di quanti – in campo letterario e religioso – si accostarono al Santo, non da studiosi asettici ma da appassionati; Johannes Joergenson, Piero Bargellini, Ernesto Balducci, Italo Alighiero Chiusano, Giorgio La Pira, Franco Cardini.

Sulla scia di *Salire alla Verna* vado alla ricerca dei Luoghi dello spirito, dei luoghi-primavera della Chiesa che fanno rinascere il valore della natura, dell'ambiente, del territorio, ma *in primis* e ancora di più il valore delle parole di Gesù: «Beati i poveri in spirito... beati i pacifici... beati i misericordiosi... venite a me voi tutti che siete stanchi e affaticati e io vi ristorerò... Io sono la Via, la Verità e la Vita...»

Qui alla Verna – quella di oggi dotata di tanti confort – si ferma il canto della poesia avvolto nella memoria storica di un ambiente rude, malinconico, salvatico e delle parole del conte Orlando Catani: «s'egli ti piacesse – amico, amica – volentieri io ti donerei a te e ai tuoi compagni per la salute dell'anima mia».

Le dieci poesie scandiscono dieci luoghi-topos dell'anima che parlano al cuore del lettore in un decalogo che viene da molto lontano e si perde in un tempo- senza tempo, dove non è dato nascondersi dietro alibi perché siamo nudi di una nudità morale e spirituale, disarmante.

L'autore, don Vincenzo Arnone, sacerdote-scrittore e poeta, autore di testi teatrali, Rettore della Chiesa di San Giovanni Battista all'autostrada, Firenze Nord, ha pubblicato diversi volumi di carattere religioso, letterario, teatrale e saggistico tra cui: *La valle degli anacoreti*, *Bibbia e letteratura*, *L'ombra del padre*, *Il vegliardo di Patmos*, *La leggenda del raccontatore errante*, *La saga dei Tomasi*, *Dio è morto?*

SALIRE ALLA VERNA
poemetto

1. Salita alla Verna

Altissimo Dio che vegli
sui passi degli uomini in terra,
protési alla guerra e alla pace,
salgo su l'erta
del monte la Vernia,
lo quale è molto solitario
e salvatico tanto,
e malinconico e bello
per la salvazione de l'anima mia.
E allorquando con frate Leone,
umile e santo,
ero ai piedi di un grande castello,
in quel di Montefeltro,
Orlando sentì aprirsi il core
offrendo il monte
ben atto a chi volesse far penitenza.
Salgo su l'erta del monte la Vernia
e nel muovere i passi
vedo e odo uno stormo d'uccelli
cinguettando in festa,
accarezzarmi con ali leggere,
in un alone celeste,
di mistica voce,
e un falco seguire i miei passi
tra le rocce del monte:
“vieni, vieni,
guiderò ogni dì
il tuo sonno leggero
e l'orazione seguente. “

Sento e lotta, e timore
e paura e tremore, e gioia
alla maniera del silenzio del mare
in una notte profonda,
o una tempesta immane
e improvvisa, in terra.

2. Cappella della natività

Dolce lo sguardo,
giunte le mani,
assorto il pensiero
nel sogno improvviso:
A Betlemme, Maria:
immenso, lugubre deserto,
nuvole di sabbia sospinte
da vento impetuoso,
sinistro, che si perdeva
oltre lo sguardo,
da morte invadente.
Ciottoli e rocce
si sollevavano da terra
sbalzate da un capo all'altro,
nel segno del dolore.
Ma apparve
un uomo, all'orizzonte,
alta la statura, solenne lo sguardo,
incedere vittorioso,
e man mano:
i sepolcri,

l'erba, i fiori, le spighe
le viti, carciofi, cipolle...
in un'aria piacevolmente fresca...
tutto prendeva vita
La vita!
E l'uomo dal passo solenne
oltre i monti e il mare, gridò:
faccio nuove tutte le cose...
faccio nuove tutte le cose!
E poi scomparve.
Nato a Betlemme di Giudea!

3. Cappella della Annunciazione

L'angelo cantò la propria melodia
nel giorno che 'l Signore Dio volle.
Sospeso tra terra e cielo
per secoli e millenni.
Occhi e volto dell'angelo Gabriele,
e il viso dei cherubini,
e le ali della colomba
in attesa devota,
e Lei la Vergine madre
turbata e gioiosa,
in divina bellezza,
alza lo sguardo,
l'abbassa,
emerge
come Luce perenne.
ode, pacata,

l'Eco angelica,
piena d'innumerevoli
vaticini
dei secoli bui.
Eccomi! Eccomi!
Il suo viso
s'irradia
e chiude
l'era del male.

4. Cappella della Ascensione

Chi sale a La Verna
e ferma i suoi passi
nell'Assemblea dei Santi
e degli Angeli
e degli apostoli
e dei martiri;
e piega le ginocchia
innanzi a Cristo
Trionfante e Ascendente
su al Cielo,
chiude la sua lingua,
e poi la bocca
in un'estasi divina,
ove in silenzio
si contempla
quel che l'anima di Andrea
pose mano con decoro
nell'anno che 'l Signore Dio volle.

Esaltato su nei cieli,
Cristo ascende vittorioso.
Gloria a Cristo
Alleluia.

5. Al Sasso Spicco

Scende, cade, assopito
avvolto in penombra
in un baratro, vuoto,
silente, assorto!
Grandissime fessure
e aperture di grandissimi sassi.
Francesco scende...
negli inferi, nell'ora della passione.
Piaghe e ferite del Nostro Signore:
i flagelli, le cadute, il cammino barcollante
verso il Calvario.
Qui, al Sasso,
c'è Lui e dietro Francesco,
arrivato sul tronco a mo' di passarella.
"Audite, poverelli nel Signore,
acciocché viviate
in obedientia e veritate,
e povertà portiate in cor vostro,
ne la pace del Signore.
In ricordo della mia benedizione
amate li chiodi di Cristo Signore
e audite le parole
ne la santa sofferenza".

E indi, ebbe il santo Francesco,
apparizioni e sogni ne la pace del Signore,
e come desaparendo la presenza corporale
di Jesu Cristo
egli rimase illuminato ne lo spirito,
come angelo
abbeverato alla fontana
della divina Sapienza.
Al Sasso Spicco....

6. Grotta del Santo

Roccia e letto,
riposo e fatica,
oltre la foresta.
Vedo, volando, l'allodola santa,
umile uccello dal cappuccio devoto,
volando, volando
nei cieli infiniti
a lode dell'Altissimo Dio.
Alzo appena lo sguardo
tra le fessure del sasso,
e risento l'eco del salmo:
"io sono un verme e non un uomo,"
allorquando un verme solca
la polvere tra i sassi.
La grotta del beato Elia,
del beato Abramo, del beato Isacco,
di Mosé, condottiero divino,
e poi del beato Giacobbe,

e massimamente
la grotta di Jesu Cristo
a Betlemme di Giudea.

7. Cappella delle stimmate

Altissimo onnipotente bon Signore,
che né celo né terra
te contengono,
ne lo infinito spazio,
ove se' degno di lode e di gloria,
tu, ne lo calvario
de la morte
grandemente soffristi,
sospeso a la croce santissima.
E guardo queste mie mani
trapassate dai chiodi,
alla maniera tua,
Onnipotente bon Signore;
e molte fiate
'l guardo, 'l fisso,
ne la quaresima
in onore de lo santo arcangelo Michele.
E gioia e tristezza
invadono 'l cor mio,
e vorrei con rapidissimo volo,
librato nell'aria,
venir da Voi
Onnipotente bon Signore.
Ah Signor mio,

l'angelo per Abramo,
l'angelo per Mosè,
l'angelo per Maria Madre tua,
allorquando
Gioia e allegrezza
pervadono 'l cor mio.
E canto e danzo,
a squarciagola,
ebbro de l'amor divino,
al cinguettio armonioso
di una torma di uccelli,
li quali con batter d'ali
mostravano grandissima
festa e allegrezza.
Ah !Altissimo bon Signore,
tue son le laude, la gloria e l'onore
et omne benedictione.
Altissimo onnipotente bon Signore!

8. Precipizio

Apro lo sguardo
sulla valle immensa:
là Poppi, Soci, Bibbiena
e in fondo il passo della Consuma.
Io, misero uomo,
misera donna
dell'era presente,
sospeso alla ringhiera
del precipizio

tra cielo e terra,
librato nell'aria.
il precipizio!
qui il menzognero
afferrava nell'aria il Santo:
bùttati giù, bùttati giù!
Non senti il fragore
del vento che spinge
in basso tra zolle e ruscelli;
bùttati!
e il tuo corpo sarà
pasto preferito di aquile in volo.
Bùttati!
Ma ad un tempo, ecco
la Voce del Divino Pastore
nell'aria in attesa:
vattene satana,
adoro il Signore
mio Dio, ne la pace infinita.

9. Monte la Penna

*“Molto mi piace la lieta stagione di primavera
che fa spuntar foglie e fiori,
e mi piace quand'odo la festa
degli uccelli che fan risuonare
il loro canto pel bosco,
e mi piace quando vedo su pei prati
tende e padiglioni rizzati,
e ho grande allegrezza*

*quando per la campagna vedo a schiera
cavalieri e cavalli armati..."*

il bel Maggio cantato dal poeta
mi ritorna nell'animo sofferto
allorquando di Pietro a me padre
ritorna la rabbia, il furore
pe gli abiti pettinati e cimati
che rifiutai al cospetto di tutti.
Ah! Pietro a me padre,
in cima al monte la Penna,
la coscienza di un grande dolore.
non so se capisti, non so se capivo!
Non so!

Lascia che qui,
tra dirupi, rocce e piante selvagge,
ti arrivi il perdono,
non capisti!
Non capivo!

Perché ero ebbro di Cristo.
E avrei voluto fare il romito
tra le grotte del monte Subasio
e Gubbio e Todi e Foligno.
Miriadi di romiti.

Ma non questo voleva
il mio nuovo Padre. Ah!
Pietro!

Vagavo, correvo, giocavo,
saltavo, cantavo, baciavo,
abbracciavo uomini e donne,
fin davanti alla chiesa,
buia e triste, in cui brillò

una luce e una voce:
“Non tenete né oro né argento
né altra moneta,
non borse non sacchi,
non due vesti non scarpe,
non bastone”
Allora, Pietro a me padre
nella carne
cedette il passo a Jesù Cristo,
padre a me nello spirito.
Perdono Pietro,
a me padre nella carne!

10. Addio a La Verna

Al monte le spalle
come nuvola sacra
che precorre, fugge, rincorre...
scendo tra tornanti
fino a Chiusi, al Sasso,
a Bibbiena ridente.
Addio La Verna!
Le ombre di
Faggi, abeti, àceri e frassini
poco alla volta
fuggono
in lontananza
nell'orizzonte sperduto.
Addio la Verna!
l'eco rimane

con-fusa e chiara
che guida i miei passi:
laudato sì, mi Signore!
il Coro risponde
dei frati in preghiera:
Crucis Christi Mons Alvernae
recenset mysteria
ubi salutis aeternae
dantur privilegia...
Amen, Amen

Vincenzo Arnone
Campi Bisenzio (FI), aprile 2024

OSSERVATORIO

A cura di Fabio Pierangeli

XIII. Segnalazioni e proposte di lettura 2026

di *Marco Camerini*

Annabel Abbs, *Mai fidarsi delle donne insonni*, Einaudi, Torino 2025, € 19,50: “Quando siamo sveglie, nel brusio dolce e malinconico del buio, siamo tutt’altra cosa rispetto al nostro sé diurno”. La notte allerta la coscienza, acutizza le percezioni, evoca dimensioni ancestrali, stimola progetti – non sempre rasserenanti e pacifici – incrina certezze, solleva dubbi, suscita angosce. La Abbs prende spunto da una drammatica esperienza personale di lutti, non tenta nemmeno più di dormire, “stringe amicizia” con le tenebre e tesse le sue trame affidandosi alla voce di altre autorevoli insonni, da Emily Dickinson a Virginia Woolf, Simone Weil e Sylvia Plath. Soprattutto per chi “non” soffre di insonnia.

Eraldo Affinati, *Testa, cuore e mani. Grandi educatori a Roma*, Libreria Editrice Vaticana, Roma 2025, € 17: Sullo sfondo di una Roma tenacemente amata, antica e sempre nuova, Eraldo Affinati – con passione pari solo al rigore – ricostruisce i profili degli educatori e delle educatrici che, nel corso dei secoli, vi hanno operato lasciando una traccia indelebile e contribuendo a definire i parametri pedagogici fondamentali della propria, instancabile attività di docente militante che, da sempre, affianca quella di scrittore. La necessità di porre al centro dell’azione educativa la persona dell’alunno nella sua integralità per orientarlo nel rispetto delle peculiari inclinazioni, la rilevanza del coinvolgimento diretto del discente nell’attività didattica e di una valutazione non meritocratica in

grado di intercettare, premiandolo, lo sforzo e il movimento verso un traguardo calibrato sulle potenzialità individuali, infine il dovere imprescindibile, per l'insegnante, di mettersi in gioco, accettare il confronto, abbandonare comode posizioni di autorità e conseguire autorevolezza esercitando il proprio magistero "dalla parte degli ultimi". Prezioso per quanti credono nel valore insostituibile dell'Educazione.

Jedediah Berry, *La canzone dei nomi*, Fazi, Roma 2025, € 19,50: Un evento catastrofico imprecisato ha distrutto ogni cosa e nel siderale Silenzio – che evoca lo splendido, omonimo romanzo di Don DeLillo – non esistono più nemmeno le parole e le relative realtà che queste ontologicamente fondano e fanno sussistere. Solo quando Araldi al servizio del "Comitato dei Nomi" tornano a pronunciarle per primi le corrispondenti entità, di qualsiasi natura, verranno nuovamente conosciute e percepite nell'esistenza comune. Con "leggerezza" calviniana l'autore dipana magistralmente un plot in cui la science fiction si intreccia strettamente al cruciale dibattito linguistico – iniziato con Platone e giunto, attraverso il medioevale "nomina sunt substantia rerum", a de Saussure e Wittgenstein – regalandoci un raffinato, originale fantasy filosofico.

Celia Fremlin, *La lunga ombra*, Sellerio, Palermo 2025, € 15: Autrice inglese di thriller psicologici eleganti, sofisticati, caustici soprattutto quando coinvolgono, demolendoli, i fragili equilibri della quotidianità familiare – per questo spesso avvicinata a Patricia Highsmith e Ivy Compton-Burnett – la Fremlin accumula con perizia tensione e misteri intorno alle vicende di Imogen, recente vedova di Ivor Barnicoff, emerito docente universitario narcisista e mistificatore morto in un incidente

automobilistico. Forse. Parenti, amiche, figli e nipoti assediano la donna fra incombenze funerarie e le imminenti festività natalizie, i colpi di scena nella casa di famiglia dove si ritrovano proiettano ombre inquietanti sulla scomparsa del professore e, inutile dirlo, Imogen è la prima a farne le spese. Coinvolgente.

Louise Glück, *Vita Nova*, Il Saggiatore, Milano 2025, € 17: Lucidi, sorvegliati, essenziali e per questo capaci di aggirare leziosità e sentimentalismo, i versi della poetessa statunitense Nobel per la Letteratura 2020 affrontano, nella nona raccolta dal titolo dantesco, il motivo dell'amore perduto perché assoluto, inflessibile, restio a contaminarsi con le debolezze di quello terreno. Lo fanno ricorrendo ad eroine del mito greco, latino, talora biblico, su tutte Euridice e Didone: l'una, incapace di convivere con l'infedeltà umana, si lascia nuovamente avvolgere dall'oscurità "dolce e rispettosa" degli Inferi, l'altra non rimpiange, tenace e coerente, il divino Enea votato ad una missione che mortifica gli slanci del desiderio.

Peter Handke, *La ballata dell'ultimo ospite*, Guanda, Milano 2025, € 19: "Fin da piccolo ossessionato dall'ignoto, dall'estraneo e soprattutto da ciò che si doveva sperimentare da soli", reduce come Ulisse da lunghe peregrinazioni – il topos nodale del ritorno è suggerito sin dall'iniziale citazione dell'*Odissea* – e con il peso opprimente di un segreto mai rimosso, Gregor, come il pavesiano Anguilla, non ritrova l'edenico villaggio della sua infanzia ma imponenti, irriconoscibili agglomerati urbani in cui si sono irrimediabilmente dissolti echi, atmosfere, reminiscenze del passato. La loro strenua, ancorché vana, rievocazione diviene ben presto ricerca di un'identità smarrita o mai veramente definitasi, suggestivamen-

te resa dall'inconfondibile stile nitido, sobrio ed insieme emotivamente allusivo del Nobel per la Letteratura 2019.

Lin Hsin-Hui, *Intimità senza contatto*, add editore, Torino 2025, € 20: In un futuro distopico l'IA presiede alla sopravvivenza degli esseri umani che le hanno demandato il potere crescente di assumere decisioni in campo economico, politico, legislativo sino a quando, assunto il controllo totale su di loro e stabilito, sulla base di big data appositamente elaborati, che l'infelicità di cui sono vittime è frutto del contatto fisico – in grado di trasmettere germi letali ma anche emozioni/sensazioni traumatiche e negative – lo vieta del tutto destinandoli ad un'esistenza asettica e virtuale. Le suggestioni del lockdown pandemico si rivelano ben presto marginali e la geniale intuizione della scrittrice originaria di Taiwan coinvolge le problematiche più complesse della contrapposizione fra biologico e digitale, imperfezioni della carne e limiti imponderabili delle tecnologie artificiali. Nulla di scontato o banale, il rischio era dietro l'angolo.

Ian McEwan, *Quello che possiamo sapere*, Einaudi, Torino 2025, € 21: 2119: nel pianeta sommerso dalle acque di un apocalittico diluvio, lo studioso di Letteratura "antica" Th. Metcalfe è all'ossessiva, stevensoniana ricerca di un prezioso poemetto composto nel 2014 dal famoso poeta F. Blundy dedicato alla moglie e mai ritrovato, mosso dal nostalgico rimpianto di un'epoca perduta e dei suoi valori, naufragati anch'essi nell'atonia culturale e mentale di un presente smarrito. Il vaso di Pandora svelerà, alla fine, un cumulo di verità taciute e azioni miserabili, suspense e contaminazione di generi sono così garantiti nell'ultima, accattivante fatica di McEwan.

Certamente sintesi emblematica della sua seconda stagione creativa – d’obbligo ricordare *Macchine come me* del 2019 – dopo una prima che, da *Il giardino di cemento* e *Bambini nel tempo* era culminata nel capolavoro *Espiazione* del 2001, dunque più ambiziosa e strutturalmente/intellettualmente complessa con il latente pericolo di apparire, a volte, cerebrale ed eccessivamente “costruita”. Comunque “McEwan tutto”, parafrasando la nota battuta morettiana.

Patrick Modiano, *La ballerina*, Einaudi, Torino 2025, € 16: Sospeso fra ambiguità, percezioni oniriche, trama che rincorre sperimentalmente sé stessa senza mai definirsi, volti e luoghi volatili che “si sfollano” in una memoria labile e pure tenacemente protesa a trattenere sprazzi di passato giovanile – vengono citati Nureyev, Béjart ed è realmente esistito il maestro di danza Boris Kniazeff – nel romanzo del Nobel 2014 la voce narrante – Modiano stesso – rievoca, sullo sfondo di una gelida Parigi post-Covid, l’incontro con una anonima ballerina e il suo mondo. “Bruna? No. Castana scura, occhi neri. Probabilmente. Chissà”. Suggestivo e intrigante.

Arturo Pérez-Reverte, *Il problema finale*, Settecolori, Milano 2025, € 23: Minuscola isola del Mar Ionio, nove ospiti di un hotel isolati per una tempesta, morti misteriose, tutti sospettano di tutti, Hapalong Basil – attore interprete per anni di Sherlock Holmes – viene invitato ad indagare e troverà presto il suo Watson. In una detective story claustrofobica impeccabilmente congegnata, ispirata ai capolavori di A. Christie – *Dieci piccoli indiani*, *Assassinio sull’Orient Express* – e al ferreo metodo investigativo analitico-deduttivo dell’iconico personaggio di Conan Doyle, lo scrittore spagnolo conferma tutta la

sua venerazione per il giallo dell'inizio XX sec. e dissemina con maestria trappole, allusioni, colte citazioni sfidando il lettore, in una esaltante gara di abilità, a sciogliere l'enigma prima del faticoso ultimo capitolo. Favoriti quanti hanno confidenza con il genere, gli altri ne scopriranno il fascino.

Cristina Peri Rossi, *Il museo degli sforzi inutili*, SUR, Roma 2025, € 18: Meritoriamente riediti da SUR nella traduzione di Vittorio Spada gli splendidi racconti di Cristina Peri Rossi (Montevideo 1941), scrittrice e attivista uruguayana Premio Cervantes 2021. Ispirata ad iconici modelli letterari – Kafka, Beckett, il realismo magico di Garcia Marquez, le straniatissime atmosfere narrative dei nostri Calvino, Landolfi e (soprattutto) Buzzati – la prosa essenziale e insieme lirica dell'autrice declina con assoluta, a tratti impietosa, originalità la solitudine angosciata e alienata dell'individuo nella società che si traduce, con toni grotteschi e surreali, in una dolente, lucida, ineluttabile incapacità dei personaggi di aderire alla realtà ed accettarne riti frustranti e avviliti consuetudini: chi vive su una corda tesa fra quadri di Turner, chi chiede al commesso di un onirico banco dei pegni “una bella fetta di tempo” dilapidato da altri, due fidanzati si scambiano, come regalo di nozze, “un punto fermo” e i bambini di una città “desolata e sospesa” chiedono ossessivamente l'ora inseguendo minuti perduti. Capolavoro da riscoprire.

Alessandro Piperno, *Ogni maledetta mattina. Cinque lezioni sul vizio dello scrivere*, Mondadori, Milano 2025, € 19,50: Pratica antica e longeva renitente allo scacco più frustrante, necessità impellente in bilico fra vizio e tortura che conferisce sostanza, verità, esistenza fattuale alle cose e alla

realtà, smania irrefrenabile e gratuita, mistero ispirato da perversi demoni, mezzo conoscitivo subdolo e inattendibile, mai di mera comunicazione, figlia di appagante felicità, attenzione totalizzante e dedizione morbosa quanto di nevrosi, tormento, angoscioso timore dell'incompiutezza che esige rigore stoico, ostinazione febbrile, disciplina asburgica, ritmi monacali (le rothiane "otto ore al giorno, sette giorni alla settimana, 365 giorni all'anno") e il dovere deontologico di "mettere in cascina una decorosa manciata di pagine al dì, soprattutto quando non se ne ha voglia": questo e molto altro è la scrittura per Alessandro Piperno che – confessando come "il brivido ai polpastrelli non sia mai venuto meno ogni maledetta mattina", per nostra fortuna – ne scrive con passione contagiosa, a tratti venata di raffinata ironia, in uno splendido saggio che ha la calviniana "leggerezza" di un suo romanzo. Imperdibile per chiunque ami la buona Letteratura.

Arthur Schnitzler, *La signora Berta Garlan*, BUR, Milano 2025, € 13: Inevitabili le affinità fra lo scrittore austriaco e Freud che lo definì "impavido esploratore di abissi" anche se mal sopportò venisse ben presto riconosciuto straordinario traduttore letterario delle sue teorie psicanalitiche. Vissuto fra il crollo delle certezze positivistiche e lo struggente declino dell'"Austria felix" Schnitzler seppe – come pochi e in quei tempi nessuno – declinare profeticamente i tratti più reconditi di una psicologia femminile avvilita e compressa fra ipocrite norme borghesi, insopprimibili pulsioni sessuali e opprimenti convenzioni sociali. Preziosa, in questo senso, la nuova edizione promossa dalla BUR di un gioiello narrativo che compone un'ideale trilogia con *La Signorina Else* e *Doppio sogno*: la vicenda della giovane vedova Berta – vittima di un matrimonio

fallito e tenacemente legata al ricordo del suo primo amore, un talentuoso violinista viennese – viene delineata attraverso una spiazzante cifra stilistica che, ricorrendo allo sperimentalismo magnetico del flusso di coscienza, alterna e sovrappone, sino a confonderli, gli assi temporali passato/presente.

Fra i classici del '900, evidentemente, **Giuseppe Ungaretti, *Il Porto Sepolto seguito da Derniers Jours*, Mondadori, Milano 2025, € 20**: Nel delicato contesto etico, sociale, politico e climatico che stiamo vivendo la poesia – con il suo universo di valori collettivi e ipnotiche, suggestive sonorità – non è gratuita evasione dalla realtà circostante, egoistica rinuncia alle proprie responsabilità pubbliche o anacronistico, sterile ripiegamento su sé stessi, ma strumento necessario ed attualissimo per decifrare il nostro complesso, labirintico oggi, se non per accettarne la problematicità e le derive morali. Per tutto questo, dopo *Vita Nova* della Gluck, segnaliamo la nuova edizione del *Porto Sepolto*, curata da Carlo Ossola e arricchita da liriche francesi che confermano la contiguità di Ungaretti, nella cruciale fase 1916-1919, con poeti coevi d'Oltralpe. “Nel gran crogiolo delle varianti tipiche del suo comporre il nucleo primo e invariante della sua produzione, piccolo libro fondatore del Novecento poetico”, come scrive Carlo Ossola.

Ma il libro più bello è quello che sceglierete, aggirandovi fra gli scaffali di una libreria: un classico che amate o, semplicemente, un romanzo che portate nel cuore, volete condividere e sapete corrispondere alle esigenze emotive e culturali di chi lo riceve. Regalandolo donate sempre una parte di voi. Probabilmente la migliore.

Marco Camerini

XIV. Libri ricevuti

A cura di *Fabio Pierangeli*

Giulia Tellini, «Dentro a' delicati petti». Il volto femminile del Decameron, Marsilio, Venezia 2024: il volume nasce dall'esigenza di tornare a valutare Boccaccio e il suo capolavoro alla pari con le altre due corone della nostra letteratura medievale e del canone istitutivo delle origini. Per Tellini, nella persuasiva introduzione, citazioni di critici alla mano, vi è stato un crescente ridimensionamento della funzione antropologica di Boccaccio nel suo tempo, ammirata, invece, anche da un pugno di grandi scrittori del nostro Novecento quali Palazzeschi (non solo delle novelle), Gadda e anche Svevo. Una posizione critica solida, dimostrata attraverso il testo, puntando l'attenzione su alcune delle svariate figure femminili *del Decameron*. Innanzitutto, intendendo la celebre dedica alle donne non in forma metaforica ma reale, nella innegabile quantità e importanza delle figure femminili. Tellini, dopo aver esaminato da questo angolo visuale il *Proemio*, compone cinque esempi per altrettanti capitoli, accomunando un sentimento forte alla donna protagonista delle novelle in questione: Bartolomea, ribellione, Giletta, volontà, Ghismonda, vendetta, Filippa, giustizia, Griselda, della sottomissione. Da una singola passione, come da un singolo testo vengono fuori molteplici richiami, come il lettore potrà accorgersene immediatamente, ad apertura di libro. Invitando alla lettura integrale, come nello spirito di queste brevi note, prediligo la capacità di Filippa (VI, 7) di cercare la giustizia e, a differenza delle altre, ottenerla, riceve,

scrive Tellini, anche un clamoroso «pubblico trionfo». La donna rovescia l'accusa di adulterio con una veemente arringa e riesce a far cancellare lo statuto che condanna la donna a priori. Giustamente, tra le altre decisive annotazioni, Tellini accosta questa novella a quella notoriamente giudicata di poetica narrativa, la VI, 1, protagonista quella madonna Oretta che esige dal corteggiatore che desidera accompagnarla nel viaggio una adeguata abilità nel raccontare novelle. Il giovane verrà immediatamente invitato a scendere: l'importanza del bel dire, logico e conseguente, persuasivo, serve a Filippa per dimostrare il suo amore autentico, sfondare il muro di regole oppressive: la Tellini ne segue attentamente le fasi, commentando il testo e, come negli altri capitoli, aprendo interessanti intrecci con il novelliere, con altri testi di Boccaccio, con altri episodi di letteratura, contemporanea e moderna.

Agnese Macori, *Una frammentata totalità. Saggio sui Ventitré giorni della città di Alba*, Mimesis, Milano 2024: studio di straordinaria profondità, ampiezza di notizie e di approcci metodologici, in un fitto dialogo con la critica e con la teoria della critica per uno dei racconti (con la raccolta eponima) più esemplari di Beppe Fenoglio e del Novecento europeo. Macori si muove con disinvoltura nella storia editoriale, nel contesto storico che ha scaturito le prime recensioni al volume, ai notevoli discorsi narratologici del Fenoglio narratore (sia partigiano che langarolo), dalla autobiografia degli *Appunti partigiani* alle storie vere e proprie, con la sapienza di scolpire personaggi da più punti di vista definibili come epici, senza eroismo.

Le personali posizioni critiche sono espresse particolarmente nei due capitoli conclusivi, affrontati, non schematicamente, con l'ausilio di figure retoriche trasportate dal micro

al macrotesto, dall'ambito contingente della guerra partigiano a quello di stati eterni e ripetibili della esperienza umana di fronte ai pericoli della libertà e della lotta per la sua conquista. Al centro l'ironia con il meccanismo della negazione, le similitudini che, con altri artifici stilistici, concorrono, per Macori, alla solida unitarietà della raccolta, ribadita, quasi riannodando la pellicola velocemente, ma con intelligenza e garbo, nel capitolo finale con una rapida ricognizione dei racconti per cogliere gli elementi essenziali del collante narrativo.

Beppe Mariano, *La parola che ti devo*, prefazione di Riccardo Deiana, Di Felice, Pescara 2025: antologia di un poeta appartato nel suo Piemonte dominato dal Monviso, eppure voce consolidata del nostro panorama letterario, anche per la feconda attività di promozione di cultura poetica nelle riviste, di talent scout di giovani poeti, di vincitori di Premi di caratura internazionale come il Pavese e il Montale. Nel 2012 l'editore Aragno ha pubblicato la sua intera opera, con il titolo *Il seme di un pensiero. Poesie (1964-2011)*. E voce tonante, specie nelle ultime raccolte, contro lo scempio della natura e per l'affermazione della giustizia a favore degli ultimi. Elementi centrali in questa significativa antologia, passato quasi un quindicennio dalla pubblicazione de *Il seme di un pensiero*, con anche poesie nuove o rimaste in ombra, dotata, con le scelte non cronologiche, di una perfetta autonomia di libro nuovo e insieme sintesi delle tematiche di Mariano. Dunque, per chi non conosca ancora il poeta, porta di entrata privilegiata per il suo universo, dal piccolo borgo dell'occhio della montagna, alla metafora della solitudine ribelle alle carceri mondane, alle poesie di stretta attualità, come *Jamina* e il grido di dolore per

Gaza in *Il cane claudicante*, espressa con lo scorticamento urtante di un sarcasmo rabbioso contro la logica della guerra.

Antonia Paolini, *Il macello moderno*, Aragno, Torino 2025: esordio di una eccellente studiosa di Giacomo Leopardi salutato dalla critica e soprattutto ai poeti che contano oggi in Italia (su tutti per i primi Andrea Cortellessa e per i secondi Valerio Magrelli) con entusiasmo. Meritato. Una sicura candidatura a Premi letterari importanti, magari allo Strega poesia, tenendo presente, come si evince dai versi, la vanità della gloria letteraria, verso, invece, il segno della poesia come condivisione, anche del “macello moderno”, della sofferenza, delle obbedienze corporali. Dall’io all’altro, con versi intimi, ora oggettivi, sempre originali, in buona parte felicemente anomali.

Luciano Maione, *I giardini di Roma*, Nemapress edizioni, Roma/Alghero 2025: Il volume in versi di Maione è una biografia attraverso i luoghi cari, per testimoniare il superamento degli ostacoli che richiamano il greco labirinto e la paura del male, così evidentemente presente nella vita collettiva e privata. Ma vita non di una sola persona ma di donne e di uomini, un plurale corale, di cui il poeta con la dote e il dono dell’umiltà, raccoglie lo sguardo, il fuggevole e duraturo insegnamento, innamorato della vita comunque, perché essa ha un senso, positivo. Quel filo che si dipana con chiarezza, senza urla, con pacata e nobile semplicità. Autenticità. Maione invita il lettore a percorrere i giardini di Roma con la sua guida, seguendo istanti di incontri e di persone, perdendosi nella propria individualità, in un proprio, autonomo percorso.

I giardini sono quelli reali della capitale, in diversi quartieri, non solo del centro storico e turistico, ma rappresentano

una metafora dell'esistenza, con i suoi infiniti riverberi, nascondigli, incroci, fatiche, sofferenze, sorprese registrate poeticamente per più di un decennio e raccolte in questo volume non in una direzione diacronica ma per nuclei tematici, per sinestesie e gusto nel seguire coincidenze, non raramente definite miracoli.

Sotto il segno della parola contaminazione che indica l'abbraccio verso tutti gli abitanti della grande metropoli nel comporre uno sperticato elogio di quella imperfezione di cui siamo costituiti, macchiati, felicemente intrisi. Non cerco infinito dietro la siepe, scrive in versi il poeta, piuttosto nella città infetta e sporca alza lo sguardo «verso un mondo / che l'ignoto è là, / dietro la curva che lo spazio cela, / ed è tutto da scoprire».

Michele Mari, *I convitati di pietra*, Einaudi, Torino

2025: compagni di classe si ritrovano un anno dopo la maturità, a cena e decidono, dall'alto delle loro ingenti risorse provenienti da famiglie della Milano "bene", di giocare una riffa per la vita, per il futuro, per la morte. Ogni anno, ognuno dei trenta ex studenti verserà una somma che, nel suo totale, sarà vinta dagli ultimi tre che rimarranno in vita. Ogni anno, nella stessa data, dovranno rivedersi a cena per saldare i conti. Una beffa, una burla, dai lati tragici, capace di esplorare le vite e le reazioni (ma specialmente le ossessioni) di quelle persone, contando su quella speciale matematica dell'enumerazione, dei tic tic, delle collezioni di cui Michele Mari è maestro ossessivo, a partire, quasi sempre dalle proprie speculazioni di un immaginario pop ed erudito, in una suggestiva contaminazione. Tra le tante spicca, anche per l'esito finale, il culto di uno dei trenta per l'attore Gene Hackman spunto per Mari di scendere e salire vorticosamente la filmografia, insieme a tanti altri oggetti di

culto che, dalla sua generazione di metà anni Cinquanta, tra musica, cinema e fumetti, si sposta, senza il sentore di un minimo cambiamento storico o politico, utopico o distopico, fino al 2050. Un romanzo esplosivo, di una scrittura iperbolica ma che non si perde, come a volte altri scritti di Mari, in labirinti cervellotici, ma si attiene ai fatti inventati e agli oggetti scovati. Ha la pretesa della profondità, delle domande radicali sulla vita e la morte o pretende di essere un gioco, il grande gioco del convitato di pietra? Ovviamente spetta ai lettori l'avventura e la scoperta, ognuno la sua, come vuole il suo autore, pienamente post-moderno o della post-verità (a chi piacciono queste assurde definizioni).

Elisiana Fraticelli, *Etica della natura ed ecologia in Elsa Morante, Fabrizia Ramondino e Laura Conti*, Lithos, Roma 2025: studiosa da tempo impegnata in un doppio registro con notevole competenza, l'impegno su rilevanti tematiche sociali con il loro riverbero letterario, la puntigliosa ricerca delle fonti testuali, indagine d'archivio e sui manoscritti, ci offre con questo denso volume un ritratto di tre grandi scrittrici contemporanea negli aspetti legati alla maturazione di una consapevolezza ecologica, implicita in Morante, con un forte senso della natura, emblematica in Ramondino, manifesta e pubblica, con spirito combattivo, non senza ostacoli e contraddizioni, in Laura Conti. La scrittrice, conosciuta per la sua militanza ambientalista quale fondatrice di Lega Ambiente, firma il romanzo, ampiamente commentato da Fraticelli *Una lepre con la faccia di bambina* del 1978, sullo sfondo dei fatti di Seveso, con la nube tossica, diossina, sganciata per il mal funzionamento del reattore B dello stabilimento ICMESA, scegliendo di narrare la tragedia attraverso le vicende di due ragazzini dodicenni, af-

frontando problemi capitali come l'aborto e l'eutanasia, con coraggio e sensibilità umana prima che politica. Significativo in Morante l'illustrazione di un passaggio (non certo legato a date precise, ma un lungo cammino, interiore ed esteriore) da una poetica della natura ad un'etica della alterità, sviluppatasi nel libro più originale, da un certo punto di vista spiazzante, *Il mondo salvato dai ragazzini* per presentarsi poi come una "filosofia" dell'animale nel cammino di Manuel di *Araceli*. Anche per Ramondino si esamina il rapporto tra l'impegno politico attraverso il giornalismo e i riflessi letterari, autonomi da una parte, totalmente invischiati in una visione del mondo forte, dall'altra, in romanzi come *Un giorno e mezzo* e *L'isola riflessa*.

Fabio Pierangeli

**XV. *Stimmung*: acqua, cielo e mare
in *Roma mia, non morirò più*
di Aurelio Picca**

di Sara Calì

Una delle ragioni in cui risiede l'identità stilistica di Aurelio Picca è l'indiscussa capacità di trarre suggestione poetica dai luoghi e trasporla in immagini che accostano o fondono elementi in apparenza lontani tra loro, dando vita a metafore, similitudini, vicinanze insolite che fanno convergere, talvolta anche sul loro stridore, la suggestione e l'attenzione del lettore.

In generale con i luoghi si ingaggia un rapporto di relazione che si traduce in emozione e simultaneamente in visione. Non sarebbe dunque irragionevole riferire anche alla scrittura di Picca ciò che Leo Spitzer indica, nell'*Armonia del mondo*, con la parola tedesca *Stimmung* ovvero:

l'unità dei sentimenti avvertiti da un uomo faccia a faccia con ciò che lo circonda (un paesaggio, la natura, un suo simile) e fonda il dato oggettivo (fattuale) e quello soggettivo (psicologico) in un'unità armoniosa [...], per un tedesco, la *Stimmung* si fonde col paesaggio, che a sua volta si anima dei sentimenti umani: uomo e natura si integrano a vicenda in un'unità indissolubile. [...] il tedesco potrà parlare sia della «*Stimmung* di un paesaggio» che della «*mia Stimmung*»¹.

¹ L. Spitzer, *L'armonia del mondo*, trad. it., Il Mulino, Bologna 2006, p. 7.

A partire da questa categoria interpretativa si tenterà di analizzare le immagini riferite al cielo, al mare e agli specchi d'acqua in generale, siano essi fiumi o laghi, presenze che attraversano tutta la produzione letteraria di Picca. Si pensi, solo a titolo di esempio, ad espressioni come «al mattino il mare era un leopardo. E il cielo soltanto azzurro»² (*Bellissima*), «il lago pare il caffè nero nel fondo di un bicchiere»³ (*Il più grande criminale di Roma è stato amico mio*) o «il mare perennemente mestruale»⁴ (*Casablanca*). In questa sede, in particolare, ci si limiterà all'analisi di tutte quelle che s'incontrano nei 92 racconti che costituiscono *Roma mia, non morirò più*, edito nel 2025 per la Nave di Teseo⁵, non solo per la necessità di circoscrivere un ambito altrimenti troppo vasto, ma perché tra le tante prose che ripercorrono 25 anni di Roma e raccontano di commesse, omicidi, suicidi, camiciaie, operatori del 118, grandi scrittori⁶ (Amelia Rosselli⁷, Pasolini, Moravia, Zeichen, Arbasino), pittori (Pizzi Cannella, Ontani, Schifano, Martini,

² A. Picca, *Bellissima*, Rizzoli, Milano 1999, p. 47.

³ A. Picca, *Il più grande criminale di Roma è stato amico mio*, Bompiani, Firenze-Milano 2020, p. 63.

⁴ *Casablanca* è apparso per la prima volta in, A. Picca, *Racconti dell'eternità*, introduzione di Enzo Siciliano, Nuova Compagnia Editrice, Forlì 1995, a p. 34, poi in Id., *Ninja (dall'asfalto al sogno anestetico)*, Silvia Editrice, Cologno Monzese 2018.

⁵ A. Picca, *Roma mia, non morirò più*, La nave di Teseo, Milano 2025.

⁶ Ancora di scrittori si parla nel *Grande sole immenso* in *ibid.*, pp. 250-253.

⁷ “Leggo senza luce,” spiegava la poetessa nella *Femmina in volo*, in *ibid.*, p. 18.

Aquilanti), ce n'è uno che si sofferma a lungo sulla visione del cielo e costituisce una specie di sintesi teorica, fornita dall'autore stesso, della sua visione del cielo, a partire dalla quale sarà più facile e corretto analizzare tutte le altre.

Il racconto s'intitola *Barocco e berniniano* e il suo sottotitolo è, non a caso, *Una cartolina dai cieli di Roma*:

Parigi, per esempio, è lontana dal mare, eppure il suo cielo è oceanico. La città, al suo cospetto, è niente: sembra uno smisurato villaggio di paglia e fango. Roma, invece, è vicinissima al mare: però il suo cielo dove è, quale è? Molti illustri hanno cantato il cielo di Roma, e soprattutto lo hanno dipinto. Altri, come il Pasolini di *Petrolio*⁸, a Roma ci hanno trapiantato tutto il cielo ciociaro e laziale. Mentre i turisti, quelli che più di ogni altro camminano con il naso all'insù, pensano che il cielo eterno della città eterna sia quello che colora la cartolina di Trinità dei Monti. Hanno ragione. Ma quel cielo è solo uno dei tanti veri, falsi e invisibili cieli di Roma [...]. Anche Ostia ha un suo cielo. È rimasto selvaggio come se la bonifica dei ravennati non fosse mai avvenuta. Mentre quello della Garbatella è ritagliato in tanti orti e cortili; e a Trastevere non si vede più, a parte il Gianicolo che lo ha a forma di cupola. Infatti, a proposito di cupole, uno dei cieli di Roma è la cupola di San Pietro. Ma tra i più belli c'è il cielo che fa ruotare leggermente l'Eur attorno alla sua astronave (il Palasport) che ormai è un oggetto da modernariato. Insomma il cielo di Roma è imprevedibile per una semplice ragione. Non esiste. Esso è un cielo talmente volatile e sibillino che è pronto a

⁸ L'autore con ogni probabilità si riferisce al passo «Roma era tutta cielo. Un cielo che veniva dalla Ciociaria e dalla bassa campagna laziale, e si stendeva sopra la città come un'ideologia» di P.P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, in *Romanzi e racconti*, vol. II (1962-1975), Mondadori, Milano 1998, p. 1234.

svanire al pari di un profumo. Esso è inventato, è mentale. Lo hanno dipinto i pittori. Non a caso se volessimo dargli una consistenza dovremmo ricorrere ancora alla metafora del sarto e delle stoffe. Ecco: questo cielo oltre a essere infinite quinte teatrali è un drappo il più delle volte barocco e berniniano; altre, caravaggesco. E ciò accade di notte. Quando sembra che nel buio o nel plesso del traffico a ogni città sparisca il suo cielo, a Roma, proprio di notte, il cielo sorge e si espande: pressante, invasivo. Nessuno lo sa, molti lo hanno dimenticato. Quel cielo possiede scintille di coltello e risate che ricadono in gola. Proprio come se nelle sue viscere Roma ne possedesse un altro⁹.

⁹ *Barocco e berniniano*, in A. Picca, *Roma mia, non morirò più*, cit., pp. 58-59. L'autore stesso afferma: «Nei primi anni Novanta volevo scrivere un romanzo sul cielo. È un mondo parallelo che include il mondo. Scrivere cosa leggevo, osservare la trasformazione delle nuvole. Anche l'azzurro, per me, non è che un sinonimo del cielo. Quello più puro è nei versi, quando lo distendo nella prosa diventa l'azzurro. È la quintessenza e il condensato che ho strappato dal cielo, sinonimo di visione e di luce più immaginata che vista. Anche l'oro è una luce mentale, è la gioia suprema che coincide con il lusso supremo. In un periodo andavo per le città solo a vedere dove il cielo era più alto o più basso. Parigi ha un cielo altissimo. Ha l'oceano non il cielo. È vasto, denso, è oceano per spazio, altezza, incombenza. Parigi è cerulea, è fatta di fango e paglia. La città è niente rispetto al cielo. Se mi chiedessero cosa mi colpisce di Parigi? L'oceano, cioè il cielo. Il cielo di Roma invece non è altissimo, si vede sia levante che ponente, la città è più alta. Il cielo di Roma è mentale, interiorizzato, è quello dei pittori, non è fisico. È più reale se lo vedi nelle loro tele perché l'hanno bloccato. Il cielo è luce, avvolge Roma solo di notte, quando la città sparisce, mentre durante il giorno è la città che avvolge. Le pale d'altare di Andrea Del Sarto sono per due terzi cielo. La verticalità è cielo. La Cappella Sistina è tutta cielo. Tutti gli

Di cielo si parla anche nell'*Esame di maturità*:

Alessandro Manzoni è lo scrittore del cielo. Scartata l'ipotesi che il Manzoni non può essere neppure lontanamente lo scrittore dell'oceano: perché l'oceano non è fisicamente italiano, perché l'oceano è in qualche modo sinonimo di una vasta inquietudine [...]. Ecco che allora Alessandro Manzoni (soprattutto nei *Promessi sposi*) è il romanziere del cielo, è il cielo. Stile, assoluta mancanza di inquietudine (anche nelle situazioni più drammatiche, tutto è fluente), certezze, appartenenza alla realtà, misura, fanno di lui lo scrittore del cielo. Non basta infatti affermare che il cielo è Dio: ed egli dunque è *in* Dio. È che il Manzoni – dalla trama alla nobiltà antica, anche nei gesti più efferati dei suoi personaggi – avanza a pennellare il cielo. In lui tutto si riempie, combacia, fino a chiamarsi CIELO. Così, per questa ragione, per la ragione manzoniana, abbiamo meglio compreso che il cielo italiano vale la nostra commozione. Bisogna guardarlo sempre. È come leggere una pagina al giorno¹⁰.

La centralità del cielo¹¹ e del mare è ribadita dunque dallo stesso autore che in queste dichiarazioni definisce i luoghi come spazi mentali, interiori. Ci si soffermi su questo passo dedicato al fiume Tevere e alla Basilica di San Paolo:

affreschi della pittura italiana sono cielo e navigano nel cielo»: intervista telefonica con l'autore del 23 dicembre 2025.

¹⁰ Id., *L'esame di maturità*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 127-128.

¹¹ Si legga anche *Il presepe*, «Anastasio ha fatto il portiere in un condominio, cioè quello che se ne sta sulla soglia del portone a guardare il cielo di Roma», in Id., *Roma mia, non morirò più*, cit., p. 277.

Il Tevere, è il cadavere dell'Impero¹² [...]. Penso che il Tevere della Magliana sia il lusso della Magliana [...]¹³. Il Tevere, a destra, è di nuovo un cadavere nobile. È solenne. A sinistra la basilica di San Paolo brilla verdina. Rassomiglia a una mitra. Tevere più Ponte più basilica sono l'immagine sfarzosa di un meteorite dell'Impero d'Oriente precipitata qui, proprio qui dove non c'è niente¹⁴.

In questo procedimento descrittivo che parte da una percezione oggettiva della realtà, ogni forma di contatto tra le immagini, non agisce come semplice ornamento ma diventa un elemento perturbante nell'interpretazione della realtà che viene come polverizzata e poi ricostruita secondo legami nuovi che ne ricompongono la destabilizzazione semantica avvenuta in precedenza.

Di certo non è comune l'immagine del cadavere riferita ad un fiume ma qui è utile a trascinare con sé il sentimento della decadenza associata alla fine dell'Impero romano e quindi a indurre l'inevitabile rimando alla storia, al trascorrere del tempo, agli onori e alle glorie che passano tanto rapidamente. Inoltre sull'accostamento tra il fiume e il cadavere si potrebbero sedimentare anche risonanze intertestuali, se si pensa alle parole di Bonconte da Montefeltro nel *Purgatorio* dantesco: «Lo corpo mio gelato in su la foce/trovò l'Archian rubesto; e quel sospinse/ne l'Arno, e sciolse al mio petto la croce/ ch'i' fe' di me quando 'l dolor mi vinse;/voltòmmi per le ripe e per lo

¹² In *Sangue etrusco*, in *ibid.*, p. 161.

¹³ *Ibid.*, p. 162.

¹⁴ *Ibid.*, p. 164.

fondo,/poi di sua preda mi coperse e cinse» (*Purgatorio*, V, vv. 124-129).

Altrettanto inusuale¹⁵ è la menzione della cupola della basilica di San Paolo, elemento architettonico di ambito sacro, paragonata ad una mitra. Si tratta di una similitudine accorta in cui la coincidenza delle forme è resa ancora più memorabile dal fatto che la mitra, il copricapo delle alte cariche liturgiche, condivide con la basilica lo stesso ambito semantico religioso. Completamente diversa, invece, ma altrettanto efficace, è l'immagine del meteorite che, appena menzionato, sposta il pensiero di chi legge trascinandolo su nel cielo, per poi farlo ripiombare lì "dove non c'è niente", in una specie di distruzione generata dall'impatto dell'immagine alla sola evocazione.

Il rapporto con i luoghi si traduce anche in espressioni come «il cielo era un materasso sfondato e nero» (*Animali*)¹⁶, o «al campo di Testaccio il tramonto è sempre lo stesso: fuoco stracciato»¹⁷. Qui l'uso della metafora non sembra coincidere semplicemente con il paragone accorciato definito da Quintiliano nella sua *Institutio oratoria*, «metaphora brevior

¹⁵ La menzione del Tevere è traslata nel campo medico-cardiologico nei *Pescatorelli*, «si crede che il fiume sia una discarica acquatica, un'arteria d'acqua velenosa dove galleggiano topi morti, pezzi di lamiere, tavolini, sedie. Una specie di coronaria intasata dai grassi che aspetta di essere ripulita dall'angioplastica. È così. Eppure il fiume etrusco e romano è anche la casa di cavedani, carassi, barbi e lucci, anguille e nutrie. Dunque un acquario ricco di specie da oltre un chilo», *ibid.*, p. 106.

¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷ *Microbi*, in *ibid.*, p. 295.

est similitudo, translata in verbum: quo genere dicendi utimur vel quia necesse est, vel quia clarius significamus, vel, ut dixi, quodam ornamento. Quod si nullum horum consequitur, vitiosa est»¹⁸, sembra piuttosto riconducibile a quella ben più ingegnosa di ascendenza barocca, «è del poeta il fin la meraviglia», come diceva Giovan Battista Marino nella *Murtoleide*, emblema di una sensibilità incline alla meraviglia¹⁹ che aveva trovato una formulazione teorica nell'opera di Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, nel quale ci si sofferma proprio sul “ligare insieme” immagini lontane²⁰:

il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell'umano intelletto. Ingegnosissimo veramente, però che, se l'ingegno consiste (come dicemmo) nel ligare insieme le remote e separate nozioni degli propositi obietti, questo appunto è l'ufficio della metafora.

¹⁸ M. F. Quintiliano, *Institutio Oratoria*, Libro VIII, 6, 8.

¹⁹ Si veda quanto afferma anche Gaetano Mariani nel capitolo *La tecnica dell'analogia nella poesia secentistica e in quella contemporanea*, in *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*: «pensiamo che l'analogia possa abbastanza soddisfacentemente essere definita come l'accostamento inedito di due elementi concreti (cose, oggetti, aspetti della natura) mai prima ravvicinati e a prima vista non ravvicinabili, che nulla hanno in comune, anzi talvolta del tutto opposti tra loro», (Liviana Editrice, Padova 1958, p. 187).

²⁰ Corrado Bologna nell'*Introduzione* a *L'armonia del mondo* pone l'attenzione sulla figura del *Coniector*, che «prova a dominare il caos del non-senso introducendo legami tra oggetti inerti, distanti, reinterpretandoli quali parti scheggiate di una smarrita unità di significato», in L. Spitzer, *L'armonia del mondo*, cit., p. XIV.

Accanto al cielo e al mare, il fiume e il lago completano il sistema simbolico degli elementi acquatici. In alcuni casi la percezione dei luoghi si riverbera anche sulle escursioni linguistiche che aderiscono ai luoghi e al sentimento che li connota, e oscillano fino a sfiorare un registro basso che si fa mimesi della realtà, per riflettere la fisicità di ciò che si descrive, come si può vedere nel racconto del viaggio in barca verso la Sardegna, in cui il mare è contraddistinto da una forza cieca e spaventosa:

Il mare è una cosa che ti infila un dito nell'orifizio anale e poi ti getta affanculo oltre mille onde che si incastrano in un gioco che nessuno comprende²¹.

Talvolta, invece, quasi per antitesi, lo stile si eleva verso un registro lunare, da notturno pianistico, come nell'incontro tra il pittore Arturo Martini e il fantasma di donna²² che appare accanto ad una fontana:

Aveva la testa bionda. Gli occhi di un colore indefinibile. Le labbra sottili. La pelle bianchissima. Il sorriso. Il naso saldato come un piccolo naso perfetto. Questa donna non era un fantasma. Ma aveva il passo lento e umido degli angeli. Forse veniva dall'Adriatico? A questo pensò subito Martini. Oppure era sgusciata

²¹ *Il viaggio della vita*, in A. Picca, *Roma mia, non morirò più*, cit., p. 60.

²² È una figura ricorrente in Picca, si pensi al racconto *Casablanca* o al saggio su Foscolo dal titolo *Ugo Foscolo, il padre*, in AA.VV., *Gli archi e gli strali. Foscolo inattuale*, a cura di Domenico Calcaterra, Aguapalo, Città di Castello 2021, pp. 157-162.

fuori da uno degli archi che saldano Anticoli come in un gioco di quartierini costruiti per filtrare il vento? I due si baciaron a lungo in silenzio. Sembrava che un mare calmo avesse alzato le sue onde inesistenti fino ai piedi del trono verde, allagando le prime gole e forre. Ma il loro bacio aveva mantenuto in sé il letto dell'Aniene. Infatti il bacio o il fiume era un taglio profondo, senza spargimento di sangue, come se davvero e per sempre l'Angelo dell'Apocalisse avesse ucciso il Demonio²³.

Qui il “mare inesistente” appare per poi negarsi immediatamente, mentre i luoghi si fondono in un'evocazione quasi rituale, con la menzione del sangue e del bacio, dell'Apocalisse e del Demonio che sembrano tradurre la sensualità in una dimensione religiosa, per certi aspetti simile alla menzione del mare in «Posillipo, dove il cielo non è stato violato neppure da Dio»²⁴, dove il cielo appare come uno spazio intatto, mistico, non contaminato né dall'azione degli uomini, né da quello delle divinità, come fosse un ultimo residuo di purezza ancestrale.

In *Fuoco, Terra, Acqua, Cielo*, si parla del Lazio come di una “donna a tre teste”, una specie di divinità antropomorfa fatta di vulcani, acque e cieli:

perché questo terreno molle e accidentato, rupestre e spigoloso ti costringe a osservarne mille – e è vero che a volte i cieli li tocchi e altre li sogni mentre in altre occasioni sono loro che rincorrono te [...]»²⁵.

²³ *Il trono dell'angelo*, in A. Picca, *Roma mia, non morirò più*, cit., p. 286.

²⁴ *Non ero una bambola*, in *ibid.*, p. 148.

²⁵ *Fuoco, Terra, Acqua, Cielo*, in *ibid.*, p. 120.

Qui il cielo ha una fisicità tangibile tanto che arriva a muoversi, come se vivesse di vita propria.

Nel descrivere San Basilio, invece, nel racconto *Il presepe*, anche se non c'è propriamente la menzione del cielo, la mancanza di luce²⁶ avvolge ogni angolo, illuminato solo dai palloni, che risplendono nella notte come piccole lune miniaturizzate:

Nel suo campetto di calcio, i palloni bianchi sono lune-bonsai che rimbalzano sulla terra nera. Le lune di cuoio saltano per terra al posto del cielo che invece sta sempre là ed è viola nero giallo blu [...]. A San Basilio c'è silenzio, e le persone se ne vanno in giro quasi al buio perché l'illuminazione è di poche candele. E lanciano occhiate che sono lampi al crepuscolo²⁷.

La "terra nera" ricorda la μέλαινα γαῖα di Alcmane (fr. *PMGF* 89), mentre la luna si trasfigura nei palloni di calcio in un'atmosfera metafisica, irreali, sospesa tra terra e cielo.

Si è detto che spesso la luce è sinonimo del cielo, come si vede chiaramente nel racconto *Il volo*:

eccomi dinanzi alla luce di una finestra [...]. In quella casa non c'erano molti mobili, ma dalla finestra spalancata arrivava la luce del cielo. Questa luce era un volo. Non so spiegare di che volo si trattasse; a esempio, sembrava che tutti gli oggetti della casa (tavolo, letto, sedie, comodini, lampadari) fossero finiti e spariti nella luce della finestra. Era come se fossero in volo. E anch'io in quella casa volavo d'amore e di struggimento [...]. Quella casa è rimasta, per

²⁶ *Nell'Alba di Karol*, «la luce si annuncia pastello», in *ibid.*, p. 171.

²⁷ *Il presepe*, in *ibid.*, p. 274.

me, la luce e il volo dove ruotano ancora alcuni dei miei amori più grandi: gli amori mai consumati²⁸,

qui l'equivalenza tra cielo, luce²⁹ e volo è la prefigurazione del suicidio che chiuderà il racconto con un salto nel vuoto, appunto, nell'aria, nel cielo: «fu un attimo. Meno di un attimo. Mezzo secondo. Meno di mezzo secondo e il volo partì»³⁰.

Riguardo all'alba³¹, invece, c'è un racconto dal titolo *L'etrusco*, dedicato al pittore Andrea Aquilanti. In questo caso, la descrizione di un suo quadro e dunque la presenza dell'*ekphrasis*³², conferma la tendenza della scrittura di Picca a costruire immagini sull'intersezione tra parola e visione, oltre a costituire un passo privilegiato per evidenziare la *Stimmung*, come associazione tra sentimenti e luoghi attraverso l'accostamento, in questo caso, tra la luce e la pazzia:

Aquilanti aveva messo in scena il Tevere e il Castel Sant'Angelo appunto. E dietro aveva strisciato una luce di alba e di

²⁸ *Il volo*, in *ibid.*, p. 137.

²⁹ Ancora nel *Miracolo*, «la luce era talmente esplosiva da viaggiare sospesi sull'asfalto» e si trasforma in energia, in *ibid.*, p. 360.

³⁰ Si veda anche *Il volo*, in *ibid.*, p. 141.

³¹ L'autore ha avuto modo di chiarire a chi scrive: «L'alba sigilla il congedo dalla notte, è una malinconica aspettazione, è una luminosa visione, la luce è la rivelazione del mistero»: intervista telefonica con l'autore del 27 dicembre 2025.

³² Si veda anche *Scorre come oro*, dove si parla del soffitto dell'abbazia di Farfa, «la bellezza della natura si perde in un mare fatto di rosoni d'oro e pare che un lusso giunto dall'oceano o da un mondo remoto ti prende alla gola», in *ibid.*, p. 129.

tramonto. Anzi, una luce neppure livida³³ bensì neutrale come fosse la luce che sosteneva la mia pazzia. [...] scoprimmo che quella alba di cielo inventato, che so appartenere a un altro cielo che neppure Andrea sa e sa dipingere, era già stata venduta a un compratore ritardatario³⁴.

Accanto al cielo, l'altra immagine che campeggia è l'elemento equoreo, costituito da fiumi, laghi e soprattutto del mare³⁵, che si affaccia talvolta anche da lontano, come nella *Talpa*: «con il mare che di giorno è largo tre dita», rinsaldando quel legame antichissimo tra la letteratura e il mare, evidenziato anche da Ernst Robert Curtius³⁶.

Anche il mare rientra nell'ambito della luce³⁷, come si vede in *Olga*:

³³ Si veda anche «il cielo è livido», in *Eremo delle Carceri (Differenza tra contemplazione e azione)*, in A. Picca, *San Francesco ribelle. Il moralismo è guerra!*, pubblicato su «il Giornale», il 19 gennaio 2020.

³⁴ *L'etrusco*, in A. Picca, *Roma mia, non morirò più*, cit., p. 331.

³⁵ La parte finale del racconto intitolato *Sabaudia* è tutto dedicato al mare, *Ibid.*, p. 271.

³⁶ Sebbene egli indagli solo le metafore della poesia intesa come navigazione, si veda il capitolo VII, *Metaforica*, in Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 2006, soprattutto le pp. 147-150.

³⁷ Torna l'accostamento mare-luce in *Bestioni e petrolio* dedicato a Ponte Galeria: «Il mare è vicino. La luce è sua. Anche la sabbia nell'aria, ma a parte i sensi che fanno posizionare il luogo, non si capisce se il deserto è lontano oppure siamo al limite, sulla frontiera», A. Picca, *Roma mia, non morirò più*, cit., p. 233.

Il mare che bagna Roma non ha colore. Forse luccica. Luccica come se tutti i suoi pesci all'unisono si mettessero a saltare. Ecco, forse, il mare di Roma sgami che luccica³⁸.

Qui, pur non avendo colore, luccica, quindi emette bagliori intermittenti, essendo considerato, evidentemente, pura luce. Il verbo “sgami”³⁹ inoltre, che rimanda all'intuito più che alla visione diretta, sposta l'ambito percettivo da quello esteriore a quello interiore, procedimento analogo al “fiocco di cartavelina” attribuito alle barche a vela nella *Tigre e la gallina*:

Sul lago di Bracciano ci sono delle barchette con il fiocco di cartavelina. Sfilano sulla brezza e spariscono quando trovano gli alberi e i cespugli che le cancellano due secondi sì e uno no⁴⁰,

in questo caso il bianco delle barche è descritto come se fosse il dipinto di un impressionista, percepito, già alla vista, non direttamente ma artificioso, attraverso il filtro dalla carta.

In questo volume dedicato alla città di Roma⁴¹ il cui ritratto si compone a partire da una costellazione di piccoli rac-

³⁸ Olga, in *ibid.*, p. 213.

³⁹ «Sgamare (*gerg*), cogliere, intuire qualcosa che altri vuole nascondere», in N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Milano 2000, p. 1692.

⁴⁰ *La tigre e la gallina*, in A. Picca, *Roma mia, non morirò più*, cit., p. 264.

⁴¹ Ci sono altri due romanzi di Picca che nel titolo menzionano esplicitamente “Roma” e sono di Id., *Arsenale di Roma distrutta*, Einaudi, Torino 2018 e Id., *Il più grande criminale di Roma è stato amico mio*, Bompiani, Firenze-Milano 2020.

conti che ricostruiscono ogni angolo della Città eterna, la percezione dei luoghi⁴² si traduce in codici linguistici sempre nuovi, che forzano i confini dei significati per ridisegnarli e trasformarli. Un'azione eversiva in cui l'estensione dei sentimenti sui luoghi, istilla loro un soffio vitale che li strappa alla marginalità dello sfondo per tradurli in presenze vive, protagonisti paralleli all'universo umano, si pensi a «il Tevere è acqua. E l'acqua scorre come il sangue che si ossigena. Roma infatti vive e guarirà per il suo fiume etrusco»⁴³, dove il flusso dell'acqua, per un attimo, sembra pulsare di vita propria appena cambia consistenza e diventa sangue, come se Roma, con i suoi monumenti pietrificati da millenni, tingendosi di sanguigno, diventasse un corpo vivo destinato alla vita o alla morte. Anche la trasparenza dell'aria e la sua impalpabilità cambiano natura quando, nel *Volo*⁴⁴, l'attraversamento del suicida e degli oggetti della casa sembrano dargli corpo e consistenza. In modo analogo le lune-bonsai⁴⁵, come delle lucciole che disegnano luce tra le ombre della notte, sembrano, per contrasto, segnarne l'esistenza e la presenza. Dunque, dove la poetica si fonda sulla convergenza tra *Stimmung*, retorica e costruzione simbolica del paesaggio⁴⁶, il cielo e il mare sono capaci di attivare una scintil-

⁴² Nel *Presepe*: «appena svolti San Basilio ti avvolge. È una calamita, un fluido caldo. È una specie di zucchero filato», in Id., *Roma mia, non morirò più*, cit., p. 275.

⁴³ In *Roma prima di virus*, in *ibid.*, p. 322.

⁴⁴ *Il volo*, in *ibid.*, p. 137-141.

⁴⁵ *Il presepe*, in *ibid.*, p. 274.

⁴⁶ In *Maria*, «Il paesaggio italiano non è morto. Si è fatto ancora più struggente così carico di ferite. È struggente come un amore. Il paesaggio italiano è stupendo come la fine di un amore», in *ibid.*, p. 199.

la lirica, talvolta dirompente talvolta struggente, ma sempre capace di agire con un'azione plasmante, demiurgica sulla realtà preesistente. Nessun luogo è mai semplicemente osservato, ma è rimescolato e filtrato secondo un rinnovamento generativo che dissolve il confine tra mondo esterno e immaginazione e insegue una «percezione empatica, che è un ampliamento del proprio io, specchio di sé e spazio interiore. Per cogliere la nudità dei luoghi. Anche senza gli uomini»⁴⁷.

Sara Cali

⁴⁷ Riflessione dell'autore, dall'intervista telefonica del 19-01-2026.