

PREMESSA

a mia madre, al suo sorriso

... figlio de mamma scura

Jacopone da Todi¹

Lo sforzo più grande della vita
è di non abituarsi alla morte.

Elias Canetti, *Il libro contro la morte*²

1. Immagini, topoi e figure

Non è facile ricostruire la storia, o delineare le occorrenze di un tema letterario, non tanto in sé – all’interno della cultura nella quale viviamo o in quelle che gradualmente le si sono affiancate nel mondo che ci circonda – ma per come quel tema è nato e cresciuto in noi fino a diventare un oggetto ineludibile di studio e ricerca. Dunque non mi soffermerò sulla genesi lunga (e a lungo

¹ Non è un caso che questo sintagma jacoponico sia stato prescelto, tra gli altri, da un lettore d’eccezione come Mario Luzi, in una prosa, *«Il pianto di Maria» con «Donna di Paradiso» lauda di Jacopone da Todi*, Firenze, Metteliana, 2015 (ora anche in Mario Luzi, *«Dal dicibile...» versi e pensieri*, a cura di Stefano Verdino e Paolo Andrea Mettel, Metteliana, 2018).

² La citazione è tratta da Elias Canetti, *Il libro contro la morte*, con una postfazione di Peter van Matt, a cura di Ada Vigliani, Milano, Adelphi, 2017 (con riferimento a un aforisma del 1967, p. 134); ma altre se ne potrebbero aggiungere pertinenti al tema e all’irragionevole ragionevolezza del *deuil inaccompli*, del non abituarsi alla morte, forzatamente sotteso ad ogni *stabat mater*: «Rompi con tutti coloro che accettano la morte» (ivi, p. 29); «Che cosa sarà delle immagini dei defunti che ti porti negli occhi? Come fai a lasciarle a qualcuno?» (ivi, p. 172); «Quando Solone piangeva la morte di suo figlio e uno gli disse: “Così non ottieni niente” egli rispose: “Proprio per questo piango, perché non ottengo niente”» (ivi, p. 173). Per altro non è casuale che, tra i suoi appunti, Canetti si soffermi a riflettere proprio sul quadro di Maria con il figlio di Grünewald (ivi, p. 79).

vagheggiata) che ha avuto per me questo libro, ma sull'indissolubile e oggettivo intreccio di letture ed emozioni, musicali, artistiche e letterarie, che lo sottendono. Certo è che lo *stabat mater*, come pochi altri oggetti della tematica, vede una stessa postura dolente rimbalzare e tradursi in linguaggi diversi, registra il modificarsi e allo stesso tempo il persistere di una gestualità che dà voce, pur variata nel tempo – prevalentemente in silenzio – all'inaccettabilità della perdita, al picco e alla durata immobile del dolore. Rappresenta insomma l'apice di un'esperienza di malinconia reattiva, mentre si sofferma sullo spazio esistenziale dal quale, forse più che da ogni altro, è arduo tentare – per dirla con il Freud di *Deuil et mélancolie* – un doloroso e quasi impossibile lavoro del lutto³. Giacché mette in atto quello che, non solo per La Rochefoucauld, è un insanabile ossimoro, visto che pretende la fissità dello sguardo su ciò che non si può guardare («le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement»).

Inevitabile allora che tutto cominci da lontano, con la sottolineatura, a seconda dei casi, di uno o dell'altro dei due protagonisti (il figlio, ben inteso senza distinzione di genere; la madre). Il lamento, la follia di Ecuba (da Omero a Euripide), le *mères en deuil* dell'antichità classica e del teatro shakespeariano (di cui proprio all'inizio dello splendido libro di Nicole Loraux⁴), come il tacito venire meno di Maria ai piedi delle tante crocifissioni che hanno scandito per oltre un millennio (ma con significative testimonianze fin dalle origini⁵) la storia dell'arte. A partire da Jacopone da Todi e da quel lontano mondo medievale (per quanto ci è dato conoscere del nostro 'volgare'), dal Giotto degli Scrovegni fino all'arte moderna, rilievi in pietra e in marmo, pannelli lignei, affreschi, vetrate, incisioni, tempere, olii, manoscritti, scrittura... hanno riproposto la figura della madre dolente che accompagna con significativa fissità il perdurare della pietà e del ricordo, o che riproduce nell'abbandono del corpo (penso, per non fare che un esempio, al *Descendimiento* del Prado di Roger van der Weyden), la capacità di vivere con mimetico parallelismo la morte e l'inaccettabilità del morire. Mettendo in atto, in ognuna delle possibili declinazioni (verbali o visive di cui l'arte ha lasciato ampia testimonianza), quanto non può che continuare

³ Portando alla fissità e immobilità tipiche della malattia malinconica, su cui cfr. *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*. Atti di seminario. Trento, maggio 1990, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1991. Ma per aggiornamenti della bibliografia relativa, cfr. anche i successivi: Anna Dolfi, *Giorgio Bassani, una scrittura della malinconia* (Roma, Bulzoni, 2003); Caproni, *la cosa perduta e la malinconia* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 2014); *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»* (Firenze, Firenze University Press, 2017).

⁴ Nicole Loraux, *Les mères en deuil*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

⁵ Si veda in proposito, tra i documenti recenti, il volume nato a margine della mostra parnese del 2015: *Mater. Percorsi simbolici sulla maternità*, a cura di Elena Fontanella, Annamaria Andreoli e Cosimo Damiano Fonseca (Catalogo della mostra, Milano, L'Erma di Bretschneider, 2015), che traccia un percorso che dal neolitico e dalla cultura antica arriva fino alla maternità sacralizzata e a quella negata degli ultimi secoli.

ad iscriversi nel campo dell'eccesso, del *pathos*, dell'irragionevole⁶, nonostante un ruolo improvvisamente cambiato dopo secoli di immutabilità⁷. Infatti, se la storia delle società di antico e nuovo regime e lo studio delle mentalità e dei costumi a quelle legate⁸ ha bene mostrato duraturi condizionamenti, e con quelli l'idealizzazione della maternità che ha dominato in particolare l'Ottocento e almeno la prima metà del secolo successivo, *les mots des mères*⁹, a dispetto della metamorfosi brusca che ne è seguita e che ancora perdura, sono rimasti nella realtà, nel vissuto individuale, sostanzialmente gli stessi. Acuiti persino, perché in tempi in cui «tous les enfants sauf un grandissent»¹⁰, non può che divenire inconcepibile la rassegnazione per la perdita e di conseguenza aggravarsi l'effetto traumatico a quella legato con il relativo rifiuto¹¹.

Eppure, nell'intenzione di rivolgermi, come avevo previsto inizialmente con questo libro – sia pure con una spiccata attenzione comparatistica e significativi e già preventivati sfondamenti – prevalentemente al campo letterario, ho dovuto prendere atto dell'esistenza di un forte disequilibrio, di una variabilità ben più forti rispetto a quanto è avvento e ancora si verifica in musica, in scultura o pittura... Non solo perché sono clamorosamente meno numerosi (e da sempre: basti pensare alle centinaia di testimonianze musicali, alle migliaia di figurative) i romanzi, i testi teatrali¹² o poetici che affrontano il tema, ma perché proprio in letteratura si registra una sorta di censura (forse dovuta al fatto che la scrittura si riconosce impotente dinanzi all'indicibile, al punto da evitare il cimento) e, accanto a quella, un rovesciamento nella direzione dell'odierna messa in discussione della stessa maternità. Non a caso attestata, quest'ultima, soprattutto da voci autoriali femminili; laddove l'autorialità maschile, dominante fino agli ul-

⁶ Non a caso delle misure contro gli eccessi femminili del dolore si occupa la Loreaux in *Les mères en deuil*, studiando il ruolo delle madri dolenti nella letteratura e nella storia greca. Ma, per la capacità delle antiche società di mettere in scena, controllare e abregiare politicamente il dolore, percepito altrimenti come una forza eversiva, vi veda anche, della stessa Loreaux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

⁷ Basti il riferimento al noto studio di Élisabeth Badinter, *L'amour en plus: histoire de l'amour maternel (XVII^e-XX^e siècle)*, Paris, Flammarion, 1980.

⁸ Si vedano anche i cinque volumi della *Histoire des femmes en Occident*, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1992.

⁹ Ovvero la loro reazione all'evento specifico della perdita, come ben mostra (per le poche pagine dedicate al tema) anche una recente antologia affidata solo a voci femminili: Yvonne Knibiehler-Martine Sagaert, *Les mots des mères du XVII^e siècle à nos jours. Histoire et anthologie*, Paris, Robert Laffont, 2016.

¹⁰ Il sintagma, citato in un capitoletto di *Les mots des mères*, è estratto da Philippe Forest, *L'Enfant éternel*, Paris, Gallimard, «Folio», 1997.

¹¹ Per un mascherato racconto di un *deuil inaccompli* sia consentito il rimando ad Anna Dolfi, *La femme en rouge*, in *Letteratura & Fotografia II*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 379-394.

¹² Non si dovranno dimenticare, tra le altre, benché ogni volta si registri un significativo slittamento del tema, delle *pièces* come *La nemica* di Dario Niccodemi, *La vita che ti diedi* di Pirandello, *Madre coraggio e i suoi figli* di Berthold Brecht.

timi decenni, si era come ritratta dinanzi al tema, quasi per un rispettoso timore. Sì che, ove non si voglia assistere nel tempo a repentini mutamenti di segno (in pittura, in scultura, il modello originario continua invece a ripetersi da secoli sostanzialmente invariato) e si voglia registrare una sicura presenza, ci si dovrà piuttosto affidare alle immagini, accompagnandole con le note di Palestrina, di Vivaldi, Scarlatti, Pergolesi, Boccherini, con la straziante, dispiegata e cantabile melodia dello *stabat mater* rossiniano... Visto che le emergenze, che pure continuano ad esserci, e numerose, in scrittura, restano prevalentemente nel campo della testimonianza¹³, ascrivibili a una sorta di para-letteratura (per altro oggi in gran voga) ai margini del letterario, mentre occorrenze analoghe in altri campi espressivi (soprattutto nel figurativo) – pur fortemente presenti – non interagiscono con il registro ‘alto’, che in questa sede mi proponevo di rubricare.

Detto questo non manca la possibilità di rintracciare *topoi* con le relative modalità di dizione (quanto a narratori moderni appaiono nel libro Manzoni, Fogazzaro, D’Annunzio, Gadda, Vittorini, Pavese, la Morante, Calvino...; tra i poeti Alfonso Gatto, Philippe Jaccottet, la Szymborska, la Merini, Yves Bichet e altri contemporanei), ma la sfida che alla prova dei fatti, con i mutamenti di prospettiva imposti *in itinere* alla nostra ricerca, abbiamo voluto tentare è stata quella di muoversi anche su terreni meno battuti e quasi di confine, prestando attenzione non solo alle fasi distinte e al momento che segna il passaggio da ‘Maria’ a ‘Medea’, ma facendo parlare la saggistica (sempre di grande ricchezza propositiva, di cui sono folte le note dei singoli contributi¹⁴), il cinema (non solo di registi *tout court*¹⁵, ma ad opera di scrittori: il caso di Pasolini); l’architettura, con la contrastata ricezione di modelli ideologici inevitabilmente condizionanti (il caso di Freiburg in Germania o della situazione albanese, tramite un’intervista inedita a Gezim Qendro). Facendo soprattutto interagire la musica con la letteratura (da Diderot a Dumas) e i libretti d’opera (fino a Verdi e a Puccini); intrecciando colonne sonore strazianti con film di successo; dando modelli figurativi alla fotografia (nel caso degli scatti di Letizia Battaglia sulle madri di mafia). Traduzioni d’eccezione (Fabio Pusterla) e testi inediti di poeti (Eugenio De Signoribus, Jean-Charles Vegliante), per l’occasione ricondotti al tema, non casualmente sigillano (in apertura e chiusura) la sezione iniziale del volume che si interroga su modelli e tipologie, mostrando la presenza oggi,

¹³ Si veda in proposito quanto registrato da Oleksandra Rekut-Liberatore nel suo *Metastasi cartacee. Intrecci tra neoplasia e letteratura*, Firenze, Firenze University Press, 2017

¹⁴ Una citazione d’obbligo, dopo interventi sul tema che risalivano già alla metà degli anni Settanta, anche a una più recente Julia Kristeva, *Parler à la littérature. Entre théorie et création littéraire: la passion maternelle*, in *Amour maternel ou sublimation de femmes. Des écrivaines interrogent altérité, maternité et création*, sous la direction de Corinne Cammaréri, Toulouse, ERES, 2012, pp. 97-143.

¹⁵ Penso, per non fare che una citazione recente, al film intenso e perturbante di Piero Messina, *L’attesa*, del 2015, con una splendida Juliette Binoche nel ruolo di una madre che vive la patologia del lutto.

quasi in sostituzione, di un ulteriore rovesciamento, quello che vuole che sia il figlio ormai, con la sua *pietas*, a posare accanto alla madre¹⁶.

2. «*Il disertore*»: uno *stabat mater* oltre l'apparenza del racconto di guerra

Se, dopo quanto si è detto, si torna ancora per un momento sui romanzi italiani che si sono cimentati con storie femminili di perdita, non c'è dubbio che, per la quasi esclusiva pertinenza al tema, si imponga un piccolo libro dei primi anni Sessanta di Giuseppe Dessì, *Il disertore*. Dopo i primi romanzi (*San Silvano* [1939], *Michele Boschino* [1942], *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo* [1959]), nei quali aveva proposto storie che parevano, per forza interna di stile, obbedire a obiettivi flaubertiani, l'autore, con *I passeri* [1955-1965], *Il disertore* [1961], *Paese d'ombra* [1972], si misura con la presenza della storia divenuta ormai ineludibile. Un tempo esterno tramato di riferimenti ad accadimenti reali si sovrappone a quello interno dei personaggi, provocando, nei personaggi e nel racconto, una sorta di continua discrasia: da una parte domina la temporalità cronologica, misurabile, irreversibile (nella quale si inscrivono la violenza e la morte), dall'altra un tempo che continua a rimanere privato e che misura soltanto la coscienza di esistere. A questi due tempi, particolarmente evidenti nel *Disertore*, corrispondono spazi diversi: sul primo, fatto di rumori, scorre quanto contribuisce a formare la storia collettiva; sull'altro, inalterabile, silenzio e tempo soggettivo coincidono. Da una parte abbiamo la Sardegna dei primi del Novecento, dall'altra un paesaggio immobile (montano) ove ogni successione causale si annulla in un ordine temporale assoluto che fissa gli eventi in un'immobile ieraticità¹⁷. La storia segreta della fuga e della morte di Saverio (il figlio disertore) e quella di un piccolo paese sardo (Cuadu) tra la fine della prima guerra mondiale e l'incipiente fascismo (in primo piano), si intersecano con un'altra (di sfondo), che è fatta del solitario dolore di una madre (Mariangela Eca) e della forza prelogica del suo sentimento. Se i fatti storici, come alla ribalta, mostrano le violenze e discordie degli anni che precedono la marcia su Roma; il diffuso brusio della vita (compreso il progetto di costruzione di un monumento ai caduti voluto per fini meramente politici dai notabili del luogo) è attutito e assorbito, sul piano retrostante, da uno spazio dilatato ove ogni suono si tra-

¹⁶ Né si tratta di un caso isolato, basti citare, per la poesia italiana (dopo aver fatto velocemente i nomi di Pascoli, Saba, Valeri, Ungaretti, Vigolo, Montale, Quasimodo, Sinisgalli, Gatto, Luzi...), tra i più recenti, il bel libro di Vivian Lamarque, *Madre d'inverno*, Milano, Mondadori, «Lo Specchio», 2016.

¹⁷ Sul *Disertore* cfr. Anna Dolfi, *Introduzione* a G. Dessì, *Il disertore*, Milano, Mondadori, «Oscar», 1976. Quanto a una lettura complessiva dell'autore, con un capitolo specifico sul romanzo, cfr. A. Dolfi, *La parola e il tempo. Saggio su Giuseppe Dessì*, Firenze, Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1977 (n. ed. rivista, col titolo *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un 'roman philosophique'*, Roma, Bulzoni, 2004).

duce in sconfinato silenzio, in parole sussurrate, risolte in un urlo strozzato o in un soffocato gemito. Dietro il paese, oltre la tragedia della guerra, la tacita storia di Mariangela, di Don Pietro, di Saverio, acquista una fissità paradigmatica, ingigantita dal fatto di essere proiezione prospettica di un dramma che avrebbe sconvolto poco dopo l'intera nazione.

La vita dei protagonisti, in equilibrio tra il tempo che scorre e quello immobile di una storia che non può più mutare, nel corso del romanzo si allontana con uno slittamento progressivo verso il silenzio atemporale della montagna. Sul piano mobile della spazialità sulla quale *chrónos* crea passato e futuro pretendendo la dimenticanza, il dolore della madre, il suo sentimento esclusivo, generano un'anomalia del tempo. Non confinati nei luoghi intermittenti e rituali della ricordanza, invadono il presente riconducendolo a un passato senza confini che si risolve soltanto nell'attesa rivolta a una «tomba segreta». Non è un caso che *dolore* sia la parola tassonomicamente più ricorrente nei brevi capitoli di questo romanzo breve. Anche la vastità del paesaggio, le scure montagne che si stagliano dietro il paese, sembrano nascere e vivere del dolore di Mariangela: gli alberi, la fitta radura, il monte inaccessibile si nutrono della sua solitudine, perfino del suo ordine, della sua calma. Ma al pari dei personaggi, anche il paesaggio è ferito: a Don Pietro le montagne, assieme ai suoi dubbi, appariranno ad un tratto fratturate, ingorgate da fanghiglia e da sassi, in preda a una generale *souffrance*, translato simbolico di una frana essenzialmente morale. Poi le parole, superflue, lasceranno posto al silenzio. E così il sema *silenzio* (con picchi significativi di incidenza) si aggiunge a *dolore*, mentre il paesaggio si pone come interlocutore unico per un pensiero che scorre e si svela lungo le linee fatte di spazio intemporale, di secolare presenza. Solo in queste dimensioni finalmente percepite sarà possibile la comprensione. Il ritardo nel capire di Padre Coi rispetto a Mariangela, o del medico amico nei confronti del sacerdote, è dovuto all'uso delle parole, delle distinzioni astratte che riducono tutto a un logico e assurdo «teorema di geometria». Solo lo spazio consente di conoscere/riconoscere i sentimenti, dando loro la certezza della verità. Nel silenzio finirà per trovarsi anche il monumento ai caduti che, risultato di calcoli, di valutazioni politiche, di voci discordanti, conterà per il suo rimanere isolato in mezzo alla piazza, nel buio della sera, quando la madre, che ha evitato la cerimonia ufficiale, ritorna, come ogni giorno, ritualmente dalla montagna.

La storia di uno straordinario, moderno *stabat mater* si risolve così nel paesaggio, in un tempo che dopo averlo generato, si restituisce allo spazio e alla sua vastità. L'avverbio temporale, sul quale si era aperto il romanzo («Quando si parlò e si discusse per la prima volta del monumento»), si scioglie in una dimensione priva di confini; la frattura creata, a quattro anni di distanza, dai contrasti intorno al monumento ai caduti, si salda in una ripetizione che copre l'arco di una vita («Continuò, per il resto dei suoi giorni, a portare fasci di legna sul monte») e quindi, per trasposta induzione, la parabola stessa del tempo. Lo scarto tra il quotidiano e il momento che ha cambiato il passato (la diserzione,

la morte) restituisce alla fine il primo tempo al secondo: lo sancisce la subordinazione a un istante divenuto ormai eterno presente. Il monumento non rappresenta infatti per la madre una sublimazione liberatoria, una sacralizzazione ufficiale, ma la garanzia che il dolore, minacciato e turbato dalla strumentalizzazione politica e dall'inquietudine esistenziale, possa continuare a dispetto di tutto a durare. I nomi fissati sul marmo ne legittimano l'invariabilità, la misura prolungata *ad libitum*, calando nel silenzio definitivo della pietra una «silenziosa e immutabile tristezza».

Fuori dal tempo e dal tentato accaparramento della morte anche i nomi dei caduti tornano al silenzio, alla consistenza di parole non dette, al dolore che sceglie un luogo come meta rituale di pellegrinaggio. Il monumento, intorno alla cui costruzione ruota l'intera vicenda, permette – con le lacrime che appaiono una sola volta («Fu questo che la fece piangere alfine») – la scomparsa della prima scena, della quinta mobile, e il contatto pacificante con lo sfondo immutabile della natura. Mariangela, caduta la barriera separante del clamore del paese, ritrova nel silenzio qualcosa che conta più del ricordo: il senso della sua fedeltà. Così anche il dolore sembrerà placarsi, una volta che ne è garantita la durata nel traslato sulla fissità dei monti, là dove la dilatazione dello spazio offre al lutto non fatto e non esperibile il tempo lungo necessario al soffrire. Per altro il blocco freudiano del tempo, il ritornare su se stesso del tempo, modella la struttura del romanzo. Le forme ripetitive, il diagramma circolare, ne sono i segni più evidenti, accompagnati da una tensione in crescendo che allontana *Il disertore* dai modelli del romanzo realistico o neo-realistico in voga in quegli anni in Italia. Quanto veramente conta – al di là dei precisi riferimenti storici, puntigliosamente documentati dall'autore¹⁸ –, ha a che fare piuttosto con le modalità dell'etica, con le declinazioni della conoscenza, con il rapporto che esiste tra verità di fatto e verità di ragione, con la ricerca di un epilogo che riconduca i personaggi alla calma. Già, perché in definitiva Saverio affronta un viaggio che non potrà che portarlo alla morte solo per avere un'assoluzione che infine lo plachi; sarà per spengere liti e contese che Mariangela offrirà i risparmi di una vita per la costruzione del monumento; mentre padre Coi tornerà più di una volta all'attimo della confessione per aiutarsi a capire e giustificare a se stesso un atto di pietà. Nella solitudine conclusiva i quesiti aperti dalla coscienza morale si placheranno per tutti nella consapevolezza di un sapere definitivo che non fa altro che confermare i primi moti del sentimento. Trionferà insomma la forza di un sapere da sempre, di un avere già prima deciso. E questo nonostante che i personaggi partano da posizioni sostanzialmente diverse, fino al punto di collocarsi su piani di differente profondità. Non c'è dubbio che, mentre Mariangela passa come un fantasma sul primo piano, Padre Coi partecipi in modo tangibile alla

¹⁸ Per una bella lettura 'storica', che inserisce il romanzo nelle vicende sarde e italiane tra metà Ottocento e prima guerra mondiale, si veda la *Prefazione* di Sandro Maxia all'edizione Ilisso del *Disertore* (Nuoro, 1997, pp. 7-30).

vita agitata di un'aspra, difficile Sardegna che sperimenta la violenza dei primi Fasci d'azione; riconquisterà la calma, la sicura coscienza d'agire ritornando al paese: il piano della natura coincide per lui col dubbio, con le difficoltà. Non così Mariangela, abbandonata al tempo della non esistenza, laddove padre Coi fa parte di quelli che possono imparare a dimenticare.

Ma il fatto centrale, determinante del romanzo, la figura del figlio, Saverio, i suoi giorni nella capanna, provocano la tangenza degli spazi, dei tempi, perfino la loro inversione. Sarà Padre Coi, nel momento della confessione, a trovarsi immerso nella quinta desolata dei monti, mentre Mariangela apparirà sullo sfondo, come fuori scena. Poi il dislivello spaziale in cui vengono a trovarsi riconurrà con sé il tempo e la logica delle usuali collocazioni: il prete, distolto dall'arrivo di Mariangela, sarà ricondotto alla realtà e all'azione. La misura vera è insomma offerta ai personaggi dal vicendevole mettersi a fuoco di piani diversi che si correggono scambievolmente. Anche se in ultima istanza alla madre soltanto rimarrà il destino di una doppia appartenenza. Soltanto a lei sarà riservata la dannazione e/o il privilegio di vivere il tempo dell'oggi col corpo, mentre la mente va altrove, seguendo pensieri segreti. Così questa umile donna (uno dei personaggi meno colti di un autore dalla raffinata formazione e passione intellettuale), che incarna la forza/persistenza di un *topos* umano e letterario tra i più perturbanti della cultura occidentale, verifica in maniera esemplare l'alterazione che sfiora tutti i personaggi-protagonisti della narrativa di Dessì: una duratura e singolare anacronia, in cambio della quale è concessa una concentrazione, degna del *de affectibus* spinoziano¹⁹, che non può che colpire l'essenza.

Anna Dolfi

Mi piace, proprio sul nome di Dessì (presente qui, come negli altri volumi della serie²⁰), concludere almeno provvisoriamente anche questo percorso dedicato

¹⁹ Per una interpretazione dell'autore filtrata dalle letture fondamentali dell'adolescenza (Leibniz e lo Spinoza dell'*Etica* in particolare), cfr. A. Dolfi, *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un 'roman philosophique'* cit.

²⁰ Penso in particolare a *Italia/Spagna: cultura e ideologia dal 1939 alla transizione, con un'appendice sull'Italia vista dalla stampa spagnola (1924-1939). Nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, a cura di María de las Nieves Muñoz Muñoz e Jordi Gracia, Roma, Bulzoni, 2011; *Narrativa breve, cinema e TV. Giuseppe Dessì e altri protagonisti del Novecento*, a cura di Valeria Pala e Antonello Zanda, Roma, Bulzoni, 2011; *Insularità. Immagini e rappresentazioni nella narrativa sarda del Novecento*, a cura di Ilaria Crotti, Roma, Bulzoni, 2011; *La saggistica degli scrittori*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2012; *Il racconto, romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013; *Non dimenticare di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2014; *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2015; *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze

alle immagini e sequenze degli *stabat mater* in mezzo ai quali viviamo, ringraziando tutti i collaboratori al volume, assieme al «Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì»²¹ che ancora una volta ha accolto la mia proposta di ricordare con un libro specifico un tema caro al nostro scrittore.

University Press, 2015; *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016; *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2017.

²¹ Nell'ambito delle attività della Fondazione Giuseppe Dessì, che ha sede a Villacidro, in Sardegna, e che deve molto, oltre che alla sensibilità dei suoi presidenti e finanziatori, al prezioso lavoro del suo amministratore-tesoriere (Mauro Pittau).