

Premessa

Nel fondamentale volume sull'*Allegoria del moderno*, pubblicato nel 1990, Romano Luperini mette in luce, con estrema chiarezza, la «capacità dell'età moderna di esprimere se stessa nella forma artistica dell'allegoria»¹. Svincolando il concetto dell'allegoria dalla limitativa definizione di mera figura retorica o ornamento del discorso, Luperini ne rivendica con convinzione lo statuto di forma espressiva e metodo conoscitivo, sulla scorta della lezione di Benjamin: «[L]'allegoria [...] non è un semplice artificio retorico, ma espressione piena, come lo è il linguaggio, anzi come lo è la scrittura»². Lo studio condotto in

¹ R. Luperini, *L'allegoria del moderno. Saggi sull'allegorismo come forma artistica del moderno e come metodo di conoscenza*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 3. Con questo volume, che raccoglie contributi in molti casi già editi su rivista o in volumi collettivi tra il 1985 e il 1989, Luperini persegue il duplice intento (alluso già dal titolo, leggibile in maniera ambivalente a seconda che il genitivo venga considerato oggettivo o soggettivo) di «offrire [...] alcuni esempi di ricorso all'allegorismo nella letteratura italiana del Novecento», rivelando in tal modo «la capacità dell'età moderna di esprimere se stessa nella forma artistica dell'allegoria», e quello, specularmente, di «fornire, con questi saggi, una immagine allegorica della modernità». Se nel primo senso l'allegorismo si configura come «uno spazio oggettivo della ricerca artistica che la critica letteraria deve cominciare a riconoscere nella sua specificità», nel secondo esso appare invece come «una prospettiva gnoseologica e teorica che chiama direttamente in causa la responsabilità ermeneutica del soggetto» (*ibidem*).

² W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* (1928), in Id., *Opere complete*, vol. II, *Scritti 1923-1927*, a cura di E. Ganni, trad. di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 2001, p. 199. Si segnala inoltre, per la ricchezza degli apparati documentari e per le dettagliate note al testo, la più recente edizione italiana a cura di Alice Barale, accompagnata da una prefazione di

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

Si evidenzia, sin da subito, una prima delimitazione di campo dell’indagine proposta. Le ricerche svolte esaminano l’allegoria come *funzione interna* ai testi *in prosa*; obiettivo primario dello studio, infatti, è quello di portare a termine una teorizzazione dei rapporti esistenti tra la forma ‘romanzesca’ e l’adesione a una poetica di tipo fortemente allegorico. *Allegorie in prosa*, dunque, come indica il titolo del capitolo che esplora le varie modalità di questo complesso rapporto. Il raggio d’analisi di una simile disamina è circoscritto a una determinata tendenza, a forte impronta sperimentale e materialistica, che si può rintracciare nell’ampio panorama del secondo Novecento letterario.

Riflettere sullo statuto allegorico di un’opera in prosa vuol dire non solo – e non tanto – esaminarne il piano tematico; occorre, piuttosto, porre in relazione gli aspetti contenutistici con le specifiche strategie adottate dall’autore, con l’avventura delle forme e delle strutture. Un’ottica che avvicina, dunque, *espressione* e *contenuto*, valutando attentamente anche le reti intertestuali, il significato assunto dai modelli citati e le nuove direzioni di senso prodotte dagli urti tra codici eterogenei che, sovente, si creano all’interno di un unico orizzonte testuale. Come ricorda in più occasioni Francesco Muzzioli, d’altronde, la presenza di un’intenzionalità allegorica rende impossibile un’ingenua e diretta immedesimazione con i personaggi e la trama di eventi di un’opera; tanto più che, nei testi oggetto d’esame, l’intreccio è continuamente messo in discussione, invalidato, e la ‘storia’ tradizionalmente intesa si sostiene, labile, su scarni residui di narrativa. Se il sovrasenso allegorico non consente l’identificazione con il *plot* vero e proprio, si rende necessario identificarsi con le intenzioni dell’«allegorista», che guidano la costruzione dell’insieme-testo, a livello microscopico e macroscopico³. Si dovrà «ripercorrere», allora, «non la trama dei fatti, ma la trama dei segni», o meglio «la relazione della costellazione di segni costituita nel testo»⁴: quella *trama* disegnata dall’allegoria, principio *strutturante* dell’opera intera e garante del suo ineliminabile rapporto con il piano, concreto e magmatico, del-

Fabrizio Desideri: cfr. W. Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco*, a cura di A. Barale, Carocci, Roma 2018. Si muove nella stessa direzione anche Marco Rustioni, nel tentativo di mostrare come l’allegoria non si riduca a mera tecnica, avendo rappresentato piuttosto «un modello euristico e interpretativo in grado di fornire, in alcune epoche e per taluni movimenti artistici (penso al Medioevo e all’età del Barocco) l’asse concettuale e creativo di riferimento; quello, per intenderci, su cui è apparso possibile stabilire la relazione tra individuo e mondo» (M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, Pacini, Pisa 2016, p. 9).

³ F. Muzzioli, *Materiali intorno all’allegoria*, Lithos, Roma 2010, p. 135.

⁴ *Ibidem*.

la storia – di cui la letteratura, con deformato realismo (un ‘realismo allegorico’, proporrà Sanguineti), restituisce i sussulti, le lacerazioni, i contrasti insanabili con una ‘crudeltà’ di stampo artaudiano.

Negli ambiti delle scritture sperimentali e del romanzo della neoavanguardia, in particolare, si assiste a uno stimolante innestarsi del procedimento allegorico sui moduli della narrazione in prosa. Nasce, di qui, l’esigenza d’indagare le varie e complesse dinamiche che regolano una simile relazione: come la scrittura in prosa possa farsi veicolo di sensi che fuoriescono dal piano di una significazione immediata, superando il confine tra *testo* e *contesto*, e quali caratteristiche rendano un’opera maggiormente disponibile a una risemantizzazione allegorica, sono le principali questioni attorno alle quali ruota il nostro studio.

L’obiettivo, dunque, non è quello di fornire una nozione ‘astratta’ e universalmente valida di allegoria; al contrario, si vuole indagare una declinazione *storicamente* e *culturalmente* determinata di tale forma espressiva. La presente ricerca nasce, infatti, dalla constatazione di un’insistita presenza della *funzione allegorica* all’interno di un preciso periodo della storia letteraria novecentesca. Occorre, pertanto, delineare con chiarezza l’arco cronologico e gli ambiti specifici verso cui si rivolge l’analisi, teorica e testuale, condotta nelle diverse sezioni di questo studio.

Le scritture in prosa oggetto della nostra attenzione s’inseriscono all’interno di una *koiné* caratterizzata da una serie di aspetti formali e principi compositivi comuni, e, specialmente, da una medesima postura intellettuale, che orienta e direziona l’organismo narrativo. Composti a partire dagli anni Sessanta del Novecento, i testi considerati afferiscono principalmente agli ambiti dello sperimentalismo e della neoavanguardia italiana. Nel nostro studio, tuttavia, si è deciso di adottare una nozione dotata di maggiore flessibilità e inclusività, quale quella, suggerita da Francesco Muzzioli, di «letteratura di ricerca»⁵. Quest’ultima rappresenta, infatti, una ‘categoria aperta’, capace di affrancarsi abilmente dalle limitazioni di definizioni più stringenti come quella di neoavanguardia, nonché dall’«esclusività dei collettivi ufficialmente coperti da sigla». Entro una simile formula è possibile ricomprendere «non soltanto gli “eretici”», ma anche le prove letterarie di quei «singoli non iscritti a nessun movimento», quei «solitari sperimentatori tuttavia irrinunciabili»⁶, che rischierebbero altrimenti di rimanere in ombra o di essere tralasciati dall’analisi. È ad esempio il caso, tra gli autori oggetto del presente studio, della figura estremamente atipica di Guido Morselli, la cui produzione narrativa contravviene allo statuto normativo del genere romanzesco per tentare delle strade dotate di forte originalità; oppure, si pensi ai testi maggiormente sperimentali di Paolo Volponi, da *Corporale* (1974) a *Il pianeta irritabile* (1978) fino a *Le mosche del capitale* (1982). Consentendo d’ampliare la portata del discorso critico, tale proposta di classificazione riesce ad attribuire il giusto rilievo a quegli esperimenti narrativi a prima vista isolati,

⁵ F. Muzzioli, *Piccolo dizionario dell’alternativa letteraria*, ABEditore, Milano 2014, p. 39.

⁶ *Ibidem*.

ma che s'inseriscono nel solco di un comune lavoro di 'ricerca' sulle forme e sui linguaggi testuali, connotato in senso fortemente positivo.

Nozione «meno pretenziosa» e dai contorni maggiormente sfumati, quindi, eppure «sempre dotata di contrapposizione: ricerca contro mancanza di ricerca, contro l'abitudine, il senso comune», ricorda Muzzioli, sottolineando anche il fondo «scientifico» del termine, proveniente «da quel "laboratorio" che in letteratura significa interscambio intellettuale contrapposto all'idea squisitamente emotiva e individuale»⁷. Tale definizione fa perno, dunque, su una condivisa concezione antagonista del fatto letterario, sul tentativo di una coraggiosa operazione di «ripensamento» e rinnovamento dei canoni comunemente accettati:

Una *letteratura di ricerca* o sperimentale comincia innanzitutto col mettere in dubbio e rendere problematico il suo stesso statuto e ruolo sociale. La *complicazione*, quindi, non deriva da un gusto perverso per la difficoltà, ma piuttosto da una *esigenza di ripensamento radicale di ogni elemento del testo*. Niente deve essere lasciato all'assopimento dell'abitudine. Gli aspetti e i livelli testuali entrano tutti in attività, e la riflessione progettante ne elabora i rapporti in base ad *idee strettamente connesse al fare*.⁸

L'indicazione di una 'letteratura di ricerca' offre la possibilità di rendere conto di una molteplicità di esperienze, che si raccolgono intorno a una comune volontà di ridisegnare le prerogative della letteratura, rilanciando il suo mandato sociale e le sue possibilità di effettiva incidenza sul reale. Ciò che appare dirimente, in ultima analisi, è la funzione antagonista di cui è investito il momento artistico. Una simile visione del compito dell'arte conduce, necessariamente, a una netta divaricazione tra la «letteratura d'intrattenimento» e la «letteratura di ricerca e di conoscenza»⁹, come già dichiarava Alfredo Giuliani nel 1963, sottolineando il fondamentale valore noetico connaturato a tale tendenza narrativa. Obiettivo primario di quest'area sperimentale è dunque quello di tracciare una linea *alternativa* della letteratura, in grado di allontanarsi, provocatoriamente, dai programmi precostituiti e dagli orizzonti d'attesa dominanti; in aperta polemica con le leggi dell'*establishment* vigente¹⁰, la scrittura 'di ricerca' contesta e

⁷ *Ibidem*.

⁸ F. Muzzioli, *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Manni Editori, Lecce 1990, p. 45; il corsivo è mio.

⁹ A. Giuliani, *Il Dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo a Palermo nel 1963*, in N. Balestrini, A. Giuliani (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia*, seguito da R. Barilli, A. Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Bompiani, Milano 2013, p. 782.

¹⁰ Sempre Muzzioli, nel tentativo di «ragionare in modo non pregiudicato sulla nozione di avanguardia» e cercando pertanto di «strapparla al mito del Nuovo, in cui viene di solito incasellata e ridotta», sottolinea come l'elemento distintivo di tale stagione letteraria non consista nella ricerca inesausta della novità, quanto piuttosto nell'«*estraneità* al dominio culturale vigente», cui si associa un complementare «progetto di riscrivere su basi alternative» il campo artistico (F. Muzzioli, *Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Odradek, Roma 2013, pp. 7-11).

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

Ad apparire inservibili sono, in particolare, le categorie del naturalismo e della mimesi, riflesso e portato di un sistema di valori ormai tramontato. «Il romanzo sperimentale», osserva acutamente Angelo Guglielmi, nasce infatti «nel momento in cui lo scrittore si rende conto [...] di non riuscire più ad avere un rapporto con le cose, con la realtà, utilizzando i vecchi schemi interpretativi»; di conseguenza, l'autore è costretto ad abbandonare «quegli schemi ormai logori» e a ricercare nuove modalità per esprimere le contraddizioni e le aporie della società contemporanea, adottando soluzioni di rottura, «la cui messa in atto gli permette di recuperare una nozione “liberata” di realtà, cioè di recuperare le cose al di fuori dei falsi valori in cui si mascherano»¹¹. L'area narrativa qui considerata, pertanto, si raccoglie intorno a un'«acuta consapevolezza del fatto che non è più possibile rappresentare, se non attraverso la crisi della rappresentazione stessa»; in questa presa di coscienza risiede, precisamente, «lo stigma della modernità radicale»¹².

L'opzione di fondo, che tiene insieme la diversità e la molteplicità delle singole realizzazioni testuali, riguarda dunque «il rifiuto del naturalismo, da cui discendono le qualità antirealistiche e allegoriche del nuovo romanzo»¹³. L'ambito narrativo indicato trova infatti nel frequente e continuato ricorso all'allegoria un fondamentale strumento di espressione e distinzione, il mezzo privilegiato attraverso cui attuare una corrosiva e indiretta critica della società contemporanea.

L'istanza allegorica, d'altronde, si pone e agisce come «un momento di autocoscienza dell'arte nell'età moderna e, insieme, uno strumento di [...] demistificazione critica»¹⁴. Autocoscienza e demistificazione critica: sono questi, a ben vedere, gli assi portanti dell'operazione condotta dagli autori che si schierano a favore dell'ipotesi di una 'letteratura di ricerca'. Le loro opere, preso atto delle contraddizioni e lacerazioni della modernità radicale, si presentano conseguentemente come delle «configurazioni deraglianti», che minano dall'interno le convenzioni dello statuto romanzesco, rifiutando di porsi come mera restituzione mimetica del mondo esterno. A essere messi in discussione sono i presupposti di un «rapporto “naturale” tra l'uomo e la percezione e il racconto di sé, in una tensione continua allo straniamento»¹⁵. Il fondamentale «gradiente critico» degli antiromanzi oggetto della nostra analisi risiede, per l'appunto,

¹¹ A. Guglielmi, *Dibattito*, in N. Balestrini (a cura di), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, seguito da A. Cortellessa (a cura di), *Colsenno di poi*, L'Orma, Roma 2013, p. 91.

¹² F. Muzzioli, *Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, cit., p. 196.

¹³ U. Perolino, *Antiromanzi degli anni Sessanta*, Prefazione a M. Borelli, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni Sessanta*, Mucchi, Modena 2013, p. 9.

¹⁴ R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, cit., p. 98.

¹⁵ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., p. 24.

nella loro «intrinseca capacità» di «rovesciare certezze», demitizzando «il panorama illusionistico della realtà»¹⁶.

Questa basilare disposizione artistica è rinvenibile al fondo di numerosi testi prodotti a partire dagli anni Sessanta del Novecento, che segnano una significativa ripresa delle istanze antagoniste della letteratura. Il *corpus* su cui si focalizza il nostro studio, come si diceva, abbraccia una molteplicità di opere, ciascuna caratterizzata dalle proprie ineludibili specificità, eppure accomunata da un'affine postura intellettuale e da una medesima intenzionalità, che guida e giustifica le scelte autoriali e le singole strategie di volta in volta attuate. Gli antiromanzi ascrivibili all'area della 'letteratura di ricerca' non offrono un'immagine edulcorata, né tantomeno una rappresentazione acritica della società contemporanea; al contrario, nelle loro strutture deflagrate e nella loro prosa continuamente franta, dominata dal principio dell'interruzione, essi esibiscono manifestamente i conflitti e le tensioni della realtà. Estremamente significativa appare, dunque, la diffusione della tecnica compositiva 'a frames', che opera per accostamento e assemblaggio di frammenti del linguaggio, riorganizzando entro impreviste e inusuali configurazioni di senso reperti di un materiale verbale preesistente, strappato dal proprio contesto d'origine. Su tale principio compositivo si sofferma, non a caso, Edoardo Sanguineti nel suo ben noto intervento *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, portando, tra le varie esemplificazioni possibili, anche un capitolo del proprio *Capriccio italiano* (1963). In misura ancora maggiore, il secondo romanzo sanguinetiano, *Il Giuoco dell'Oca*, pubblicato nel '67, è costruito a partire da un uso insistito della pratica citazionale e del complementare procedimento del 'montaggio' di brevi sequenze narrative, «enigmatiche istantanee, cui è naturalmente sottratta la compiutezza di senso»¹⁷. Al principio compositivo del 'montaggio allegorico' sarà dunque dedicata, nello svolgimento del nostro discorso, una particolare attenzione critica. Questa tecnica ha infatti conosciuto nella seconda metà del ventesimo secolo una significativa diffusione, che si accompagna a una crescente consapevolezza della valenza semantica implicita nell'uso di tale procedimento. La disarticolazione che contraddistingue un numero rilevante di testi prodotti negli ambiti presi in esame – si pensi, anche, a *Centuria* (1980) di Giorgio Manganeli, a *Partita* (1967) di Antonio Porta o al *Tristano* (1966) di Balestrini – ricorre al criterio del montaggio di parti e segmenti isolati per produrre «una nuova realtà semiotica composta per fratture insanabili e scissioni del percorso», in cui il senso è rappreso negli «interstizi delle dislocazioni e delle divaricazioni discorsive»¹⁸. Risulta evidente, a questo punto, lo stretto parallelismo che s'instaura tra la pratica del montaggio e la logica allegorica. Come prescrive la lezione benjaminiana, l'allegoria non risana le fratture, ma le espone in tutta

¹⁶ Ivi, p. 22.

¹⁷ E. Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in Id., *Ideologia e linguaggio*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2001 (1965), p. 102.

¹⁸ M. Borelli, *Prose dal dissesto*, cit., pp. 154-155.

la loro immedicabile profondità; fedeli a una simile logica, i testi in questione depositano nel dissesto delle proprie forme il segno della loro sostanziale *storicità*. È lo stesso «modo di formare», pertanto, che «addita» la crisi di valori della società coeva, attraverso «strategie sì indirette»¹⁹, ma sempre storicamente e culturalmente motivate e determinate, come sottolinea Massimiliano Borelli. La stessa pratica del montaggio si eleva a metodo conoscitivo: dal modo in cui l'autore dispone e assembla i suoi materiali linguistici, infatti, si può riconoscere «la postura ideologica-comunicativa» da cui parla, e si può ricostruire «il punto di vista interno all'opera, e l'intenzione rappresentativa»²⁰.

Un'analisi imperniata sulle fondamentali proprietà allegoriche della scrittura 'di ricerca' consente, quindi, di comprendere pienamente le ragioni di fondo della composizione di simili testi, chiarendo «il senso *produttivo*»²¹ dell'operazione di sperimentazione e rinnovamento da essi portata avanti. L'ottica da noi adottata cercherà di evidenziare, pertanto, la portata contestativa e la funzione di critica destabilizzante dello stato di cose vigente sottese a tale operazione artistica. Le opere in prosa appartenenti a questa determinata area della letteratura novecentesca rispondono, infatti, a un'estetica di tipo materialistico, che spinge il testo a sconfinare costantemente verso l'ambito extraletterario, verso il contesto sociale e politico, secondo quel rimando allotrio che costituisce l'essenza stessa dell'istanza allegorica.

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

L'approccio adottato in questo lavoro, infatti, mira a coniugare il momento della teoria a quello della prassi creativa, presupponendo un rapporto di reciproca implicazione e compenetrazione tra i due piani. Si è seguito, dunque, il principio di perfetta circolarità proprio della stessa logica allegorica, per cui «la

¹⁹ Ivi, p. 37.

²⁰ Ivi, p. 152.

²¹ Ivi, p. 23.

teoria parte dalla cosa letteraria e ad essa immancabilmente ritorna»²². Detto altrimenti, i caratteri devianti e la deformazione dei testi della 'letteratura di ricerca' richiedono un discorso critico che sappia proficuamente avvalersi dell'ampia teorizzazione esistente sull'allegoria moderna.

La presenza di queste due fondamentali direttrici, una critico-teorica e l'altra rivolta al momento della produzione e costruzione testuale, sempre portate avanti in maniera parallela e interdipendente, si riflette chiaramente nell'impostazione del volume e nella sua articolazione interna. Lo studio, infatti, si presenta suddiviso in tre sezioni principali, in dialogo l'una con l'altra. La *Parte prima* è caratterizzata da un'ottica critico-teorica; in tale sede vengono preliminarmente discussi i tratti distintivi di una forma espressiva che, come si diceva, appare strettamente congiunta all'affermarsi della modernità. Entro tale discorso assume un ruolo centrale la lezione di Walter Benjamin; la rilettura dell'allegoria proposta dal critico berlinese, infatti, evidenzia una determinata serie di caratteristiche – quali la natura concretamente storica, il rimando allotrio alla sfera socio-economica, l'irrisolta tensione dialettica tra 'convenzione' ed 'espressione' – destinate a ritrovarsi nelle opere di quegli autori che, muovendosi entro una narrativa 'di ricerca', continueranno a esprimere le potenzialità antagoniste e demistificanti implicite nell'uso di tale strumento. Restando fedele a una prospettiva che privilegia il momento della produzione teorica, il secondo capitolo della *Parte prima* restringe invece il campo d'analisi, focalizzandosi sulla ricca riflessione intorno all'allegoria, e sull'annesso dibattito, sviluppatosi in seno alla critica italiana. Seguendo un ordine cronologico, il discorso ripercorre i principali snodi di tale elaborazione, cercando di mettere in luce le specificità e gli sviluppi inediti della teorizzazione italiana in merito all'allegoria. L'obiettivo, dunque, è quello di osservare e valutare il vicendevole emergere, ora implicito ora esplicito, della funzione allegorica all'interno della *critica* e della *pratica* letteraria italiana. Tra questi due ambiti si registra, a ben vedere, una certa sfasatura cronologica. Di fatto, relativamente al clima neoavanguardistico degli anni Sessanta è possibile parlare di un recupero dell'allegoria principalmente nei termini di un discorso tutto *interno* all'opera, ancora praticato in forma implicita e non affiancato, se non nel caso isolato di Sanguineti, da una chiara e matura riflessione teorica. Sarà soltanto a partire dagli anni Ottanta che la questione dell'allegoria tornerà prepotentemente in superficie, facendosi esplicita e dichiarata, conquistando, insieme a un diretto riferimento al modello benjaminiano, una sorprendente centralità all'interno della critica italiana. In questa fase particolarmente accesa del dibattito s'inseriscono le esperienze di alcuni gruppi di lavoro e collettivi – tra cui quello romano dei Quaderni di critica – tesi a rilanciare la vitalità di una scrittura di tipo materialistico e allegorico. Pertanto, mentre

²² Si veda la dichiarazione metodologica ospitata all'interno del citato volume *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia* (p. 19): «si segue il procedimento circolare dell'allegoria, per cui la teoria parte dalla cosa letteraria e ad essa immancabilmente ritorna».

nell'esperienza degli anni Sessanta e Settanta la riproposizione dello strumento allegorico era stata più *praticata* che non *teorizzata*, nelle discussioni e negli interventi prodotti nei decenni successivi l'allegoria diviene oggetto di notevole approfondimento teorico, continuando a rappresentare un elemento ricorrente anche all'interno del programma delle *Tesi di Lecce* e nel processo che conduce alla formazione del Gruppo '93.

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

L'elaborazione di questa "griglia" teorica assolve la funzione di preliminare e generale inquadramento alle singole analisi testuali che vengono condotte nella *Parte terza* del lavoro. In quest'ultima sezione si snoda un percorso di letture critiche, che si soffermano in maniera puntuale su una serie di testi ritenuti particolarmente esemplificativi di una o più modalità di allegorismo narrativo. Si attraversa, così, la produzione narrativa di Giorgio Manganelli (*Centuria, Encenio del tiranno* [1990]), Guido Morselli (*Dissipatio H.G.* [1977]), Paolo Volponi (*Il pianeta irritabile*), Luigi Malerba (*Il serpente* [1966] e *Salto mortale* [1968]), Alberto Arbasino (*Super-Eliogabalo* [1969]), Edoardo Sanguineti (*Il Giuoco dell'Oca*) e Roberto Di Marco (*Fughe* [1966]). Le diverse letture che compongono questa conclusiva ripartizione del volume vogliono mostrare, caso per caso, le ragioni per cui tali autori hanno fatto ricorso all'allegoria come privilegiata forma espressiva; ragioni che mostrano sempre di avere, pur nella singolarità delle varie declinazioni, un preciso fondamento storico e sociale. Senza di esso, d'altra parte, risulterebbe pressoché impossibile comprendere il senso stesso di una 'letteratura di ricerca': «Nella nostra epoca», osserva lucidamente Muzzio-

li, «è ormai chiaro che lo squilibrio e la contraddizione stanno già in partenza, all'origine della produzione del testo; e la stessa esigenza della ricerca non si potrebbe spiegare senza uno stato di "dissonanza" nella lingua e nella società»²³.

²³ F. Muzzioli, *Sviluppi e direzioni dello sperimentalismo letterario*, in F. Bettini, F. Muzzioli (a cura di), *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, cit., p. 48.