

**Recensione:** Mario Barenghi, *In extremis. Il tema funebre nella narrativa italiana del Novecento*, Carocci, Roma 2023, pp. 146.

“A seconda dei casi”, leggiamo nell’Introduzione ad *In Extremis*, “la morte è evento, destino, atmosfera, minaccia, metafora, alibi” (7). Mario Barenghi, docente di Letteratura italiana contemporanea all’Università di Milano-Bicocca e specialista di narrativa otto-novecentesca e memorialistica, esplora il tema del lutto nel saggio *In extremis. Il tema funebre nella narrativa italiana del Novecento*, edito per Carocci nel 2023. In quest’opera, Barenghi indaga con finezza le molteplici declinazioni del tema funebre in alcune tra le figure più eminenti della narrativa italiana del Novecento: Giorgio Bassani, Carlo Emilio Gadda, Giorgio Manganelli, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, nonché brevi cenni ad autori come Primo Levi e Italo Calvino, con un’appendice finale dedicata alla rappresentazione dell’inferno secondo Giuliano Scabia. La sua analisi ruota attorno a cinque declinazioni del tema della morte, filo conduttore per comprendere le ossessioni, i retaggi, le paure e i fatalismi che attraversano queste opere e che si impongono come nota dominante nelle loro narrazioni.

Il volume si apre con un’analisi di *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) di Giorgio Bassani. Barenghi dedica gran parte del suo saggio a quella che annovera tra le figure femminili più enigmatiche e vitali della narrativa italiana del secolo scorso: Micòl, “centro geometrico del romanzo” (21), la cui figura, sfuggente e misteriosa, si staglia all’interno di un più ampio nucleo spaziale e simbolico rappresentato dal grande e impenetrabile giardino della famiglia Finzi-Contini presso le mura di Ferrara. Bassani ritrae con disillusa e scrupolosa precisione le tradizioni e i riti della borghesia ebraica ferrarese durante gli anni a cavallo tra la promulgazione delle leggi razziali e lo scoppio della guerra. Ma prima ancora di essere il ritratto fedele di una situazione storica drammatica, *Il giardino dei Finzi-Contini* è una “rievocazione crepuscolare mestizia”, una costruzione a posteriori di Giorgio, eroe sopravvissuto e attempato, oramai “archeologo di sentimenti perduti” (28), che, dopo più di vent’anni, ripercorre una passione infelice per una donna piena di vita, proiettata oltre i confini del giardino e della storia. Barenghi avanza una tesi innovativa: il romanzo è suscettibile di due diverse letture, legate entrambe all’interpretazione di due battute chiave di Micòl, collocate rispettivamente al centro e alla fine dell’opera. Se intese come espressioni autentiche, allora nelle dichiarazioni della giovane donna emergerebbe una chiara rinuncia al futuro in profetica sintonia con l’effettivo approssimarsi della catastrofe. Ma si tratterebbe, per Barenghi, di un’interpretazione parziale e sotto certi aspetti ingenua dei meccanismi della narrazione che strutturano il romanzo: le parole di Micòl, filtrate dalla voce narrante di Giorgio, manifesterebbero, al contrario, profonda insoddisfazione per l’incapacità di quest’ultimo di reagire in maniera attiva e tempestiva alle proprie lusinghe. Accanto all’inettitudine di Giorgio, simboleggiata da questa rielaborazione a posteriori del non-accaduto amoroso, il tema della morte si intreccia infine con quello dell’omosessualità tramite il tragico suicidio del dottor Fadigati e la scomparsa precoce per malattia di Alberto, il fratello maggiore di Micòl, la cui sospetta omosessualità viene avvalorata da una serie di indizi che corrono lungo tutto il romanzo. In tal modo, *Il Giardino dei Finzi-Contini* metterebbe in scena una doppia esclusione: quella sociale e storica dell’intera comunità ebraica ferrarese, e quella più intima, psicologica e sessuale, dall’assetto più ambiguo e complesso, rifratta sotto diverse angolazioni a seconda dei personaggi. Ne deriva, nel complesso, una strutturale duplicità, un’interna simmetria in cui è possibile individuare un preciso punto di inversione di moto: il momento dell’occasione mancata, del troppo tardi.

Nel secondo capitolo, Barenghi apre l’analisi del tema funebre nel *Giardino dei Finzi-Contini* per mezzo di un’audace comparazione con *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, mettendo così in comunicazione due oggetti letterari apparentemente irriducibili: da un lato, un testo ancora conforme alla tradizione narrativa otto e novecentesca, dall’altro, un oggetto letterario caratterizzato da una fisionomia sperimentale, complessa, definito da una peculiare “struttura ‘esplosa’” (29). Tuttavia, per lo studioso è possibile tracciare affinità significative, in particolare nell’organizzazione

dello spazio, articolata in entrambi i testi attraverso una forte antitesi tra chiuso e aperto che conferisce ai luoghi — quali il giardino in cui si barricano i Finzi-Contini e la stanza in cui viene trovato il corpo esanime della madre — una marcata valenza cimiteriale. Entrambi i romanzi presentano dunque una struttura spaziale a cerchi concentrici, in cui “il movimento centripeto appare sia in Bassani sia in Gadda come ordinato, progressivo, strategico” (33), sfociando in un allontanamento più o meno repentino ma egualmente sofferto. Sebbene entrambi i testi poggino su una matrice eminentemente funeraria, vi sono importanti differenze sul “lavoro del lutto” (*Trauerarbeit*), che si traduce in elaborazione o in immobilità di fronte alla perdita: nei *Finzi-Contini* i decessi sono avvenuti, il lutto è maturato e il passato si è concluso; Bassani è dunque intento a suturare una piaga, operando nel dominio dell’elegia funebre e della commemorazione rituale. Al contrario, in Gadda il passato è assoluto, privo di futuro; la vicenda è senza scioglimento, e il lutto rimane bloccato al primo stadio, ancorato al crudo evento della perdita, vissuta come vero e proprio saccheggio. Secondo l’immagine “operatoria” evocata da Barengi, Gadda sarebbe impegnato, al contrario di Bassani, in un processo di dissezione potenzialmente senza fine, poiché il lutto risulta inaccessibile al linguaggio.

Barengi dedica i due capitoli centrali a Giorgio Manganelli attraverso un’operazione critica volta a sovvertire il luogo comune critico consacrato dal celebre *Letteratura come menzogna* (1967) che vede l’opera letteraria come artificio privo di oggetto e la letteratura come menzogna autoreferenziale. Il punto di partenza per Barengi è proprio il rifiuto degli assunti di questo “vangelo negromantico” (Cortellessa), ipotizzando, al contrario, che nell’intera opera manganelliana la morte non sia solo un tema pervasivo, ma abbia un referente preciso, una concreta radice psicologica mai esplicitamente tematizzata dall’autore milanese, un profondo senso di colpa la cui origine viene abilmente dissimulata e manipolata per mezzo di un elaborato apparato retorico e formale. Dietro i violenti attacchi al genere romanzesco da parte di questo “formalista cultore di una retorica che si vorrebbe avulsa da ogni condizionamento del reale” (50), si celerebbe, dunque, un espediente di difesa dalla realtà concreta, volto a esorcizzare la morte, a svuotarla di significato e ridurla a un semplice artificio verbale. Barengi muove la propria interpretazione a partire dall’analisi di *Centuria* (1979), raccolta di storie brevi “dal tema forte e dalla trama esile” (57), in cui il carattere distintivo del tema mortuario è la sua negazione per mezzo della riduzione della morte a mera figura retorica. Contrariamente alle letture più diffuse, che privilegiano l’elemento fantastico incarnato dalle creature aliene che popolano le pagine, Barengi individua un archetipo unico, al contempo esplicito e nascosto: un personaggio generico, maschile, dal decoro borghese leggermente *démodé*, introverso e malinconico, che sembra prevalere su tutti gli altri. Nessuna polarizzazione tra onirico e ordinario; piuttosto, un’atmosfera omogenea in cui la reversibilità tra le due dimensioni emerge come il vero nucleo generativo del testo. La tesi di Barengi è chiara ed acuta: quanto più un autore cerca di sfuggire alla referenzialità, di sciorinare un formidabile apparato retorico e di maschere verbali, di sottrarsi a ciò che è empirico e verificabile e concreto, tanto più finisce, consapevolmente o no, per parlare di sé.

Dopo aver affrontato un autore complesso come Manganelli, il quinto capitolo si concentra su uno dei grandi best-sellers dalla fama intramontabile: *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, un’opera intrisa di riflessioni sulla morte e sull’accettazione del destino, la cui fama, tuttavia, celerebbe sottili ma fondamentali fraintendimenti. Barengi prende le mosse dalla ricezione della cultura ispanofona, con particolare attenzione all’interpretazione proposta in *Il punto cieco* (2016), saggio in cui Javier Cercas identifica una categoria di romanzi caratterizzati da un enigma definito attraverso la metafora ottica del “punto cieco”, una domanda irrisolta che funge da motore, reale e nascosto, dell’intera macchina narrativa. Per Cercas, tuttavia, alcuni dei grandi capolavori della grande tradizione ottocentesca — nella quale rientra anche il romanzo di Lampedusa — non ruoterebbero attorno ad alcun punto cieco proprio a causa della forte vocazione realistica che li contraddistingue. Barengi condivide in parte questa lettura. Cercas ha ragione: nessun punto cieco nella vicenda de *Il Gattopardo*. Ma per ragioni ben diverse: non a causa della volontà dello scrittore di non lasciare spazio all’ambiguità, ma perché tutte le contingenze, private e collettive, che muovo in romanzo sono colpite da una “svalutazione di principio” (89). È proprio il contrasto tra il realismo

descrittivo e la concisione verbale della narrazione a generare un effetto di sospensione finalizzato ad esaltare il motivo funebre. Nulla, nel *Gattopardo*, accade per caso: ogni evento è previsto e ogni morte è preannunciata. Sin dalle prime righe, l'immagine della morte che predomina è un amalgama di fatalismo e rassegnazione, espressione dell'accettazione dell'inevitabile fine, a cui si sovrappone un importante edonismo di fondo: è il caso dell'ultima scena conviviale, in cui su un *buffet* dall'eccessiva sofisticazione grava un'aura di lugubre stanchezza che avvolge la nobiltà palermitana, una stanca replica di un rituale esaurito, il tramonto della vecchia classe. Anticipazioni, riprese, duplicazioni: è proprio questa "dissociazione da qualsiasi idea progressiva del tempo" (90), come l'ha definita Luperini, a costituire la norma compositiva de *Il Gattopardo*, rendendolo un romanzo sulla preparazione alla morte e alla sua accettazione.

Il settimo e ultimo capitolo affronta il tema della morte in maniera indiretta, con Barengi che oltrepassa la soglia del secolo per esplorare l'aldilà in *Nane oca rivelato* (2007) di Giuliano Scabia. In questo romanzo, caratterizzato da un continuo pullulare di voci e figure e da una giocosa moltiplicazione dei piani narrativi, emerge una visione laica e democratica della dimensione *post-mortem*, completamente priva di trascendenza e verticalità. A differenza dell'oltretomba dantesco, complesso e rigorosamente regolamentato, Scabia delinea un luogo asistemico e senza struttura, focalizzato maggiormente sulle relazioni interpersonali anziché su un intricato sistema di pene e punizioni. Qui, ciascuno rimane ciò che è sempre stato in vita; l'unica differenza risiede nel fatto che ora tutto è visibile e nulla può essere nascosto.

*In extremis* si configura come un contributo significativo allo studio del tema funebre nella narrativa italiana del Novecento. Grazie ad un'analisi comparativa raffinata e a un sottile gioco di richiami tra i diversi saggi, Barengi offre nuove prospettive su alcuni dei principali autori italiani del Novecento, illuminando il profondo legame tra letteratura e morte.

Valentina Vignotto<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Valentina Vignotto (1997) è dottoranda in Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Padova con una tesi sulla narrativa breve sveviana. Dopo aver conseguito la laurea in Scienze del testo letterario presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, ha completato la laurea magistrale in Filologia moderna nel 2023. Attualmente la sua ricerca adotta un approccio comparatistico che mira a stabilire un dialogo con la tradizione inglese della Short Story Cycle Theory, considerando, in linea generale, il ruolo della forma-frammento nell'esperienza modernista. Tra i suoi principali interessi di ricerca figura il pensiero del critico francese René Girard, con particolare attenzione al suo metodo critico letterario e al modello antropologico-sacrificale, su cui ha pubblicato alcuni contributi in riviste specializzate. Valentina è inoltre membro del comitato di redazione della rivista CoSMo.