

1977. Riscrittura e forme di soggettività

Matteo Martelli

Università degli Studi Urbino

Abstract

L'articolo propone un percorso sulle rappresentazioni della soggettività emergenti intorno all'anno 1977 a partire dall'analisi di tre riscritture letterarie: *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* di Leonardo Sciascia, *Pinocchio: un libro parallelo* di Giorgio Manganelli, *Alice disambientata* a cura di Gianni Celati. Pur presentandosi come opere in buona parte differenti, per intenzioni, modalità di scrittura e destinatari, l'analisi mostra come i testi articolino dei percorsi condivisi, quali l'aspetto della ricezione all'interno delle riscritture, i regimi di imperfezione dei personaggi e la messa in atto di soggettività impure, nel tentativo di mostrare l'elaborazione di una serie di visioni che si focalizzano su modi, fantasie e possibilità di un attraversamento laterale degli universi sociali e culturali.

Parole chiave

Riscrittura, Personaggio, Sciascia, Manganelli, Celati.

Contattimatteo.martelli@uniurb.it

Le pagine di questo articolo sono dedicate allo studio di alcune rappresentazioni della soggettività emergenti alla fine degli anni Settanta, particolarmente in riferimento al loro momento di cesura, quantomeno culturale, di maggiore visibilità, il 1977. Punto d'approdo di una stratificata e complessa rete di movimenti e snodi sociali, politici e culturali, l'«anno nove», come definito da Umberto Eco sul «Corriere della Sera», pur nelle sue contraddizioni e divergenze si è posto nel segno di una discontinuità nella rappresentazione dell'individuo frutto dell'elaborazione di un diverso atteggiamento emergente dall'inizio di quel decennio, rendendo visibile e portando forse a compimento un lento processo di rottura già in atto (Berardi 19) attraversato da fantasie sociali, creative e da derive di violenza urbana. Nel confronto e nello scontro delle diverse anime dello «strano movimento di strani studenti» (Lerner et al.)¹ in rapporto alla società civile, alla politica ed al mondo delle istituzioni trovò manifestazione concreta la lenta maturazione di spazi valoriali alternativi frutto di un diverso immaginario, una ricerca ed un'affermazione di libertà che si coniugò con una valorizzazione positiva dell'elemento soggettivo ed esistenziale il quale, se in maniera ambigua conviveva ancora con il collettivo del movimento e delle assemblee, si pose al tempo stesso come libertà *dal* sociale, allontanando da sé in primo luogo «la centralità della politica dello stato, del partito, dell'ideologia» (Berardi 25).

L'emersione di questi diversi modelli valoriali è sintesi di una serie di narrazioni e sceneggiature culturali (Sedda 52-59) che durante il decennio dei Settanta hanno articolato

¹ Per una descrizione dei diversi aspetti del movimento giovanile, nonché delle immagini dell'individualità che vi si manifestò, si rimanda, oltre al libro citato, ai volumi di Grispi, di Annunziata, di Cappellini (57-125) e di Echaurren.

una diversa soggettività in atto fino all'«apparizione e proclamazione contestuale», come scrisse Arbasino da polemista, «delle categorie sociali del giovane, dell'emarginato, del disoccupato, o *drop-outs*» (30). Nel riconoscimento di quella società e socialità dove «all'immagine trionfale della Rivoluzione di Ottobre» si sostituisce un'umanità anomala (Belpoliti, «Vagabondi» 487) sta il segno di un passaggio non solamente sociale, ma più ampiamente culturale e di percezione del sé rintracciabile a doppio filo nel mondo della testualità e delle pratiche quotidiane, o a partire da diversi ambiti disciplinari e interdisciplinari (ad esempio nei percorsi del «terzo teatro», nelle riletture degli ambiti folklorici e popolari, nelle sperimentazioni musicali e cantautorali, oltre che in quello letterario, che sarà oggetto di questo studio). Queste esperienze mostrano, ognuna a proprio modo, la presenza e la ricerca di una anomalia nella rappresentazione dell'identità nella direzione di un soggetto impuro,² ossia una soggettività i cui caratteri si mostrano ambiguamente differenti da una condizione quotidiana, contaminati appunto da forme di alterità culturale.

Un esempio, che permette d'introdurre in ordine cronologico ma soprattutto tematico le diverse linee che saranno affrontate nel corso dell'analisi, arriva da un contesto vicino a quello letterario. Si tratta della nota *Leçon* che Roland Barthes tenne il 7 gennaio 1977 in occasione dell'inaugurazione della cattedra di semiologia letteraria al Collège de France. Gli allora ascoltatori, e dopo loro i futuri lettori della prolusione, si trovarono difatti di fronte alla messa in atto di un nuovo tipo di soggetto che prendeva la parola.

Nell'introdurre il proprio lavoro, e in particolare nella maniera di presentarsi, il semiologo evoca difatti se stesso quale soggetto che assumendo la responsabilità del discorso in un luogo del sapere, anomalo e al tempo stesso istituzionalizzato, si sposta dalle consuete caratteristiche richieste, ossia da un certo tipo di percorso accademico, volendo mostrarsi anch'esso, in parallelo con l'immagine del Collège, quale soggetto frutto di un'anomalia o meglio espressione di una condizione a parte, slegata, addirittura impura e indefinibile:

Je devrais sans doute m'interroger d'abord sur les raisons qui ont pu incliner le Collège de France à recevoir un sujet incertain, dans lequel chaque attribut est en quelque sorte combattu par son contraire. Car, si ma carrière a été universitaire, je n'ai pourtant pas les titres qui donnent ordinairement accès à cette carrière. [...] C'est donc, manifestement, un sujet impur qui est accueilli dans une maison où règnent la science, le savoir, la rigueur et l'invention disciplinée. (Barthes 492)

Come noto, in quella lezione Barthes riformula e si fa portavoce di una riflessione largamente dibattuta: «sous quelles conditions et selon quelles opérations le discours peut se dégager de tout vouloir-saisir» (430), ossia il problema del potere (dei poteri), della lingua e della possibilità di una trasmissione del sapere che non sia autoritaria. Dunque l'iniziale spostamento del soggetto di parola si inserisce in una strategia di presentazione sia di chi in quel momento effettivo sta pronunciando un discorso, sia dell'asse tematico che sarà successivamente sviluppato nell'argomentazione. Al tempo stesso, però, il diverso posizionamento del soggetto (che comporta una narrazione sulla sua storia, e dunque mette in scena un'esperienza personale), se da un lato rientra nelle consuete (e in questi casi quasi *obligate*) formule di *captatio benevolentiae*, dall'altro le contraddice presentando una

² Il termine, sul quale si ritornerà a breve a proposito di Roland Barthes, vuole altresì riferirsi alla condizione di impurità studiata da Mary Douglas in *Purezza e pericolo*.

soggettività unica, o appunto indefinibile. È dunque un soggetto che, nel manifestarsi, segnala di partire da un'infrazione delle regolarità previste dal contesto situazionale, senza tra l'altro opporsi a quelle stesse modalità rituali secondo le quali l'ingresso in un luogo del sapere prevede formule di ringraziamento e di modestia, prima di procedere all'argomentazione vera e propria.

Pur se il contenuto di quella lezione ha provocato note polemiche, particolarmente riguardo un'identificazione del potere con ciò che è codificato, preordinato e strutturato (fra cui l'obbligatorietà della lingua, sulla cui definizione di fascista Eco replicherà dalle pagine di «Alfabeta»), tuttavia si crede che nel forte legame che si istituisce fra l'essere in una condizione a lato (propria di chi parla ma anche dell'indagine intellettuale e della potenzialità della letteratura) e la possibilità (reale o utopica) di svincolarsi e sottrarsi da un sistema di ripetizione e gregarietà (nella facile e felice formula «*se déplacer [...] se porter là où l'on ne vous attend pas*» – Barthes 437) l'autore abbia saputo cogliere e articolare tratti e temi culturali che proprio nel 1977 trovarono diverse e ampie espressioni e realizzazioni, pur ovviamente a livelli differenti. Nondimeno non è qui soltanto questione di «*jouer les signes*» (Barthes 438) ponendosi fuori dai meccanismi di potere. In maniera più ampia, di questa riformulazione di nuovi spazi che la letteratura può operare interessa segnalare due punti: da un lato che la notazione di spostamento che propone Barthes non si configura come un'opposizione, quanto come uno slittamento a lato, o se si vuole un attraversamento anomalo, inatteso. Andare fuori dal potere è andare *altrove* o *attraverso* e non contro. Il secondo elemento è che questa pratica in maniera più generale riguarda una capacità d'utilizzo da parte del soggetto dei materiali culturali che gli sono intorno, vale a dire una capacità da *bricoleur* di elaborare, riflettere e risemantizzare ciò che è possibile inquadrare in una tradizione. Lo spostamento non è solo in direzione della novità, quanto piuttosto in quella di una sottrazione della cultura, e del suo uso come tradizione, da ciò che per Barthes è il luogo comune, la ripetizione di uno stato di fatto che confina con il vuoto e l'identità senza contenuto della tautologia (Roger 65-71, Coste 31-41).

Di questo soggetto impuro che si affaccia dalle pagine della *Leçon*, nel presente articolo si vuole richiamare una realizzazione che ha inconsapevolmente accomunato in quell'anno autori assai diversi fra loro quali Leonardo Sciascia, Giorgio Manganelli e Gianni Celati. I lavori che i tre scrittori hanno difatti proposto, *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia* di Sciascia, *Pinocchio: un libro parallelo* di Manganelli, e *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza* elaborazione a cura di Gianni Celati di una scrittura seminariale e collettiva svoltasi nei mesi delle occupazioni del Dams di Bologna, sono associabili almeno a partire da tre fattori: la riscrittura esplicita di un personaggio della tradizione letteraria (Candido, Pinocchio, Alice); l'accento posto nei testi sui processi dell'individualità e sulle relazioni che questa può intrattenere con il mondo sociale; ed infine una riflessione sul ruolo e sull'uso della letteratura e della lettura.

Elemento dal quale muovono queste riscritture è la presenza di un personaggio e del suo racconto già definiti e connotati a livello sociale. Le riscritture in tal senso fanno uso, per ridefinirla altrimenti, di una memoria letteraria e culturale diffusa, anche quando, come nel caso di *Candido*, i riferimenti all'ipotesto paiono non di immediato accesso (Morrison 59-60). L'operazione intertestuale non è però volta ad un recupero o ad un'attualizzazione di temi o forme della tradizione, bensì essa comincia da un diverso approccio che si vuole mostrare nell'operazione della lettura che viene così riproposta nel libro finale. Si tratta di un esercizio che mentre individua e riporta sulla pagina nuove forme di attraversamento dei contenuti degli ipotesti, mostra in primo luogo il campo dell'efficacia dei testi stessi al di là della scrittura (Pezzini). Per far questo nei libri vengo-

no dichiarati i punti di partenza e gli atteggiamenti di lavoro, sia entro il testo o nello spazio paratestuale, in un richiamo al referente su cui il libro ha lavorato tale da far divenire la nuova scrittura testimonianza di un lavoro anteriore la scrittura stessa.

L'atteggiamento intertestuale segue ciò nonostante modelli di relazione ai referenti che risultano dissimili: Manganelli in un attraversamento e doppiaggio del testo, appunto parallelo (Maiello, Marrone, "Parallelismi"), Sciascia moltiplicando un gioco intertestuale che ingloba, ma non si limita, a *Candide* (Scarano), Celati in un percorso analitico che coinvolge l'esperienza del quotidiano (Belpoliti, *Settanta*). Risultato di questo atteggiamento è la diversa forma che i libri assumono, dal saggio al romanzo, ma anche l'emergere di un primo soggetto che si pone in una situazione alterata, quello dell'autore-lettore, il quale propone al destinatario non tanto la messa in scena di una storia, di una finzione (emblematico ad esempio come Sciascia rompa continuamente la tensione dell'immedesimazione finzionale tramite l'ironia), ma una serie di «fantasie sul modo di leggere i libri» (Manganelli 18) tese a moltiplicare i livelli di senso testuali.

La lettura stessa diviene un segnale di irregolarità rispetto al contesto in cui questa esperienza viene mostrata, una maniera di porsi che richiama il diverso modo di assumere la parola già segnalato per Barthes. Non a caso i tre testi si chiudono su questo ambito.

Sciascia, poco prima di abbandonare il suo eroe, ne descrive il luogo dell'avvenuta liberazione, Parigi, tramite la riproposizione di una lettura: un ampio brano del romanzo di Joseph Roth, *Fuga senza fine*; brano che ritornerà nelle pagine di "Cruciverba" a ricordare come il luogo finale di *Candido* sia «una città-libro fatta di tanti libri. Una città che si potrebbe dire il sogno di una biblioteca, se a una biblioteca si potesse attribuire la facoltà di sognare» (Sciascia, "Cruciverba" 1274).

Non troppo distante da Sciascia si pone Manganelli, il quale abbandonato al destino (voluta da Collodi) il personaggio di Pinocchio, non senza prima averne proposto una sottile e decisiva mutazione interpretativa (il suicidio del burattino), chiosa in maniera ambigua (Di Gesù 92): «nell'atto di finire il libro parallelo, apro a caso il testo e leggo le ultime parole di tre diversi capitoli» (Manganelli 204) riportandone quindi i passaggi derivanti della lettura collodiana.

In maniera ironica e carnevalesca, invece, quale è l'atteggiamento del testo, anche in *Alice disambientata* il finale è dedicato ai libri, questa volta ribadendo uno dei contenuti sui cui si è concentrata l'argomentazione, quello della pluralità del testo e del senso, con un accento che ricade ancora una volta sulla ricezione e sulla funzione dell'opera: «un libro non è mica una rete per catturare pesci» (Celati, *Alice disambientata* 130).

L'esperienza della lettura e quella dell'autore lettore ed interprete (e di conseguenza del destinatario che si deve muovere sul doppio filo dell'intertestualità e dell'argomentazione del testo finale) è anche spostamento della relazione che le opere intrattengono con il mondo extratestuale. La costruzione del testo su un precedente conosciuto e dichiarato diviene fattore di mediazione nella possibilità di descrizione del reale, strutturando su un più lungo periodo le dinamiche del quotidiano. La polemica e l'intervento sulla realtà trovano così nelle riscritture delle forme di lontananza tese ad un'indagine delle costruzioni e delle imposture culturali, così come delle abitudini del pensiero. In questa prospettiva Luperini, in riferimento a Sciascia, ha segnalato il passaggio del superamento della figura dello «scrittore-intellettuale», dello scrittore che poneva «un campo di valori e di significati», verso una forma di «scrittori-opinion-maker» (cit. in Traina, *Problematica modernità* 44) che si affaccia nel momento del passaggio al postmodernismo. Particolarmente evidente nel romanzo *Candido*, il più autobiografico dello scrittore siciliano (Ambroise XXIV), il criterio interpretativo della realtà non trova più

sostegno nel mondo delle dottrine intellettuali (Sciascia, *Candido* 405-06), né da un confronto con «padri» reali o culturali,³ bensì da un'esperienza diretta, e passionale, con il mondo della lettura e della vita:

Una volta che gli venne di affermare che, di fronte a Lenin e Marx, Victor Hugo e Zola, e anche Gorki, *erano meglio*, allo stupore quasi irritato di Don Antonio – Che vuol dire *sono meglio*? In che senso *sono meglio*? – Candido, pur nella chiarezza di quel che sentiva, stentatamente, faticosamente, riuscì a dire che *erano meglio* perché [...] quelli parlavano delle cose che c'erano, ed è come se parlassero delle cose che sono venute dopo. Marx e Lenin parlavano delle cose che sarebbero venute, ed è come se parlassero delle cose che non ci sono più. (Sciascia, *Candido* 407)

L'opera che Grinzano (130) segnala quale la prima di un lungo disimpegno sciasciano (ma è solo dell'anno successivo un bellissimo testo civile quale *L'affaire Moro*) pone nella liberazione dai condizionamenti dei discorsi dominanti, dunque anche da quelli politici, il primo passo per un percorso di costruzione di una soggettività libera e di un diverso atteggiamento intellettuale:

Candido, l'eroe del romanzo omonimo (1977), non è un intellettuale di mestiere; non per niente lavora con le proprie mani. Ma la sua storia tramite la quale egli si scopre, non senza dolorose esperienze, «figlio della fortuna», è anche la riscoperta di un privato, sia pure libertario e quindi, rispetto alla politica, di una solitudine. (Ambroise XXIII)

Questo atteggiamento, in cui è compresa anche la dimensione della solitudine del personaggio, diviene motivo di interesse in un libro quale *Alice disambientata*, in dialogo, fin dall'oggetto di lavoro scelto, con la contemporaneità degli anni Settanta e con il percorso, anche esperienziale, del movimento del '77 (Belpoliti, *Settanta* 268). Questo sia dal punto di vista dei soggetti coinvolti, gli studenti del Dams dell'Università di Bologna, sia da quello dei riferimenti culturali che vengono richiamati nel testo e quindi suggeriti, alla fine del libro, sotto la forma di «personaggi (concettuali)»: musiche e film dell'area della controcultura, filosofi 'alla moda' quali Deleuze, Foucault, Barthes, scrittori vicini alla contestazione come Balestrini. Da questa prospettiva dunque potrebbe stupire, forse, che l'esperienza degli avvenimenti di quell'anno bolognese sia invece lontana dalle pagine scritte, e che la dimensione del trauma dei giorni di marzo, con le conseguenze culturali che, come ricordato in due recenti interventi da Hajek e Bellassai, sono ancora oggi visibili, non trovino tracce, se non sporadiche.

Di certo, è giusto ricordare, come fa Bazzocchi, che affrontando la «lunga analisi di *Alice nel paese delle meraviglie*», gli studenti fanno del personaggio «l'oggetto di una nuova rappresentazione del desiderio», e in linea con questa prospettiva uno degli obiettivi della scrittura collettiva è quello di aggirarsi «nel libro senza interpretarlo» (186-87). Per questo motivo, come ha fra i primi segnalato Belpoliti, *Alice disambientata* è, «oltre un documento

³ Non soltanto il libro di Sciascia, ma tutte le riscritture pongono un forte accento sulla fuoriuscita del personaggio dalla famiglia e particolarmente sull'allontanamento ed il rifiuto dei padri (reali e simbolici). In prospettiva diversa, ma culturalmente assai affine, è quanto emerge anche dalla sintesi del movimento del Settantasette proposta pochi anni fa da Lucia Annunziata (3-12).

dell'epoca, un testo letterario [che], da un certo punto di vista, può essere letto, come un libro di teoria letteraria» (*Settanta* 269).

La questione che si pone anche in questo testo è quella di una giusta distanza dalla storia e dei criteri attraverso i quali recuperare, nel vissuto quotidiano, un personaggio letterario. In una delle sessioni del seminario successive al Convegno sulla repressione, che chiuse di fatto i conti con quel movimento, gli studenti formulano in maniera chiara quella che era stata la loro iniziale prospettiva, emergente proprio nel clima di marzo: l'idea dell'esperienza e della possibilità di una scrittura collettiva nella quale «il centro tematico diventa un pretesto, un luogo di circolazione e basta» (Celati, *Alice disambientata* 126). Nel lavoro dunque, se non è presente una narrazione degli avvenimenti del '77 come in pubblicazioni ad esso vicine (si pensa in primo luogo ad *Alice è il diavolo* e *Bologna 1977... fatti nostri*, ma anche a romanzi come *Boccalone*), ad emergere è una lettura della figura creata da Carroll che, scorrendo in parallelo fra letteratura e apparizioni nella controcultura (Celati, *Alice* 33-34), diviene pretesto per una definizione dell'identità dei partecipanti, per una loro collocazione (Celati, "Sull'epoca" 5). Di qui una parte importante della riflessione del testo va alla situazione concreta del seminario, ossia al doppio campo della scrittura e della lettura: un ragionamento che parte dai possibili modelli diversi della trasmissione del sapere per giungere alla valorizzazione degli universi finzionali in quanto «ipotesi su certi valori che andiamo cercando o che stiamo aspettando di trovare nel mondo» (Celati, *Alice disambientata* 101).

C'è un modello predeterminato della scrittura e della parola letteraria che c'entra con quella unidimensionalità [del pensiero umano]. A ciò si potrà forse ovviare con una scrittura collettiva dove nello stesso testo coabitino diverse tesi o tendenze.

Di fronte alla scrittura collettiva c'è un rischio: quello di creare un gruppo chiuso che espropri nuovamente gli altri. [...] Una scrittura collettiva [...] deve essere un gioco praticato da tutti, uno scrivere romanzi in milioni di persone. Con le parole è possibile giocare in infiniti modi. È possibile anche smettere di giocare. Di sicuro oggi leggere è contro lo scrivere: è una fuga dalle trappole della comunicazione [...]. (Celati, *Alice disambientata* 90)

La lettura come fuga dal sistema, in un libro che ha per tema dominante proprio quello dell'esperienza (esistenziale) della fuga. Questo forse il senso del seminario prima ancora dell'operazione di scrittura collettiva. Questo tipo di percorso mette dunque in scena anzitutto i partecipanti, nel doppio ruolo di commentatori del testo e di operatori di un'elaborazione dello spazio di spaesamento, nel quale si sentono vivere. Non sorprende, o non dovrebbe sorprendere, che l'accento sia posto su degli elementi di scarto, su un modello che appunto risulti 'fuoriuscito', anomalo, espressione di un soggetto le cui caratteristiche si avvicinino ad una condizione liminale (Turner 49-115), forma di passaggio e attraversamento non agganciata ad uno status definito. Dunque forma mobile, che in questi testi diviene tentativo di costruire spazi ambientali non comuni.

La figura centrale delle nuove visioni non era più l'eroe delle classi popolari, l'eroe di uno scontro col potere dei padroni, ma l'individuo senza qualità, disperso nello sradicamento di tutte le classi, il fuoriuscito dai deprimenti quartieri d'una piccola borghesia. (Celati, "Sull'epoca" 9)

È su tale linea di posizionamento irregolare che avviene dunque la costruzione del personaggio testuale, particolarmente quella di Pinocchio, sancita dal doppio errore con il quale comincia la sua storia: il primo, quello dei destinatari bambini, che alla formula

«C'era una volta» rispondono «Un Re» invece che un pezzo di legno; il secondo, quello di maestro Ciliegia, in quanto «destinatario sbagliato» (Manganelli 15), che rifiuta di credere all'esperienza del legno parlante. La doppia formula di defezione con la quale si apre il testo collodiano, e sulla quale Manganelli si sofferma in alcune delle più ampie parentesi della sua riscrittura, non coincide solamente con una dimensione della scelta, ossia con un errore sul piano della valutazione rispetto a cosa bisognerebbe fare, ma configura in maniera più ampia un discorso sulla capacità di visione e sulle diverse formazioni della soggettività di cui il testo si farà carico.

Il rapporto, pur breve ma decisivo, che si instaura tra il futuro burattino e maestro Ciliegia è emblema delle relazioni che Manganelli apre a partire dalla difettosità dell'esperienza del falegname. Da questo primo incontro infruttuoso si elaborano almeno due percorsi testuali, uno dei quali quello del burattino, con la sua storia e le sue avventure, il secondo quello dell'umano, o più propriamente del *noi*, dello spazio culturale del quotidiano e del reale:

vorrei mi fosse consentito porgere un grato congedo a maestro Ciliegia, che ha non senza decoro, e con l'inettitudine che egli ha in comune con noi, eseguito un compito né facile né lusinghiero: non dimentichiamo che egli è l'unico nostro rappresentante, colui il cui unico destino è l'errore. (Manganelli 26)

La figura di Geppetto, l'altro «padre» di Pinocchio, con la sua casa meravigliosa, «luogo inconcluso, [...] che ha del rudere e insieme una oscura ma incantata fantasia di crescere» (Manganelli 27), si pone già difatti sul territorio altro che è proprio di Pinocchio: il regno del Teatro, dell'invenzione alla rovescia (Martelli, *L'invisibile* 245-46). Dunque, maestro Ciliegia è la soglia, l'unica, di un mondo che non dovrebbe appartenere al regno delle creature del «c'era una volta». L'errore connaturato in quest'uomo «privo di qualità singolari» è «di “non vedere” ciò che accade» (Manganelli 15). Pur mostrando in effetti una certa capacità di lettura dei segni che si trova davanti, egli non riesce a comprenderli. È dunque parte di un mondo della realtà: «uomo d'ordine, metodico, [...] socialmente collocato» (Manganelli 15). Di qui il rapporto tra maestro Ciliegia e Pinocchio non può che giocare sul terreno dell'alterità, traducendosi, nel momento in cui appare la voce fantastica, nella paura del primo per i «sette nessuno e [i] tre nulla» (Manganelli 17).

Ma l'elemento che si oppone a questa visione dell'errore, ossia all'umano bloccato in un proprio status definito, non sarà il soggetto Pinocchio. Manganelli articola diversamente le regioni della soggettività del burattino collodiano. Se il mondo conosciuto del *noi*, dell'al di qua del «c'era una volta», è qualificato dall'esperienza della forma dell'inettitudine, di una adesione, anche quando l'esperienza li contraddica, ai dati di una conoscenza già acquisita della realtà, al lato opposto abbiamo la purezza del «come se», il mondo tutto giocato e giocabile a partire dalla possibilità, ancora aperta, di assumere una forma. Sono difatti i burattini di Mangiafuoco i veri rappresentanti di una idealità (in questo caso senza connotazione positiva o negativa) in opposizione all'umano.

Il burattino ha qualcosa di uomosimile: ma da che parte? Come inferiore o come modello? La sua durezza geometrica, la fragilità, l'astrazione rimandano ad una «forma» che, per un misterioso gioco tra platonico e aristofanescò, include in sé la solitudine ed il riso. [...] Dunque, se il pubblico si compiace di quel che gli pare estrosità di inferiori, forse di deformi, non è impossibile che i burattini vivano quella esperienza come una degradazione nell'umano, una finta ma umiliante incarnazione nella storia. (Manganelli 62)

I due poli segnalati da Manganelli, quello di una idealità (i burattini prima di entrare in scena) e quello della storia (l'umano), non si toccheranno mai lungo il teso. Per contro, seguendo il modello che lo scrittore sviluppa, il racconto è ampiamente abitato da forme di una loro degradazione e compromissione: da un lato le figure sociali (fra le quali ovviamente rientrano anche Geppetto e la Fata), dall'altro Pinocchio, con la sua «scommessa d'imperfezione» (Manganelli 63). Nella descrizione manganelliana difatti, gli abitanti del racconto, quant'anche si prestino a letture negative nei confronti delle loro relazioni con il burattino,⁴ ed in questo senso a prima vista associabili ad un regime di realtà, non rientrano nella sfera dell'errore in quanto elementi di un gioco che Pinocchio stesso ha creato e di cui è al tempo stesso vittima volontaria e artefice: «Pinocchio li “adopera”» (Manganelli 106). Questi personaggi, però, pur vivendo nella condizione fantastica di Pinocchio, non altrettanto ne condividono le potenzialità del «come se», ossia il regime di finzione attraverso il quale muovere la propria esperienza.

È proprio quest'ultimo dato a definire il modello dell'imperfezione di Pinocchio: la partecipazione, dal punto di vista finzionale, al reale, senza peraltro toccarlo, se non nel noto finale. Esempio manifesto di questa contaminazione, e forse unico esempio in cui il mondo intorno al personaggio si rivela per quella costruzione fantastica che è, senza ribaltare i segni e le aspettative che pone inizialmente (Marrone, “Parallelismi” 269-70), è difatti il paese degli Acchiappacitrulli, «il luogo infernale e quotidiano dell'Utopia rovesciata», della «Storia fatta Teatro» (Manganelli 108). Qui Pinocchio può vivere l'esperienza diretta dell'imperfezione non soltanto come soggettività, ma come forma sociale che configura non una sua opposizione rispetto al mondo della storia, ma una sua caduta di livello e la conseguente deviazione della stessa storia entro il regime della recita.

In questa prospettiva, la dinamica «suicida» del burattino di legno che Manganelli vuole offrire ai lettori diviene emergenza nel finale del testo, laddove il percorso di compromissione e abbassamento verso l'umano (il reale), passando per l'animalità, conduce progressivamente il burattino all'allontanamento dall'universo fantastico. Non soltanto il passaggio è segnato, già in Collodi, da una serie di risvegli e abbandoni (della Fata, del Gatto e della Volpe), ma in maniera esplicita la trasformazione che si attua attraverso un lavoro svilente, sostituendosi ad un asino per girare il tombolo, è per lo scrittore milanese il segno che «questa [...] degradazione, fa parte della sua ricognizione della realtà» (Manganelli 197).

Un'evoluzione della prospettiva dell'imperfezione la si ritrova nella «figura della non coincidenza» (Celati, *Alice disambientata* 74), elemento centrale dell'analisi degli studenti su *Alice*. La formula utilizzata descrive il meccanismo attraverso il quale il personaggio riesce ad attraversare, letteralmente, gli strati del senso, e delle norme, senza rimanerne intrappolato. In un testo tutto dedicato ad un regime di movimento e desiderio quale espressione e realizzazione del motivo della fuga, sia rispetto alla trasgressione (nel senso di fantasia di compensazione e spazio d'evasione socialmente programmato) sia alla regola (come norma disciplinare), la positività di un eroe quale Alice risiede in una continua mancanza di risposte adeguate. Alice non corrisponde e non risponde alle attese, senza per questo porsi su un piano di infrazione.

C'è un secondo fattore che si lega al particolare movimento della figura creata da Carroll e che riporta la presenza di un soggetto impuro, liminale, come fattore positivo dell'esperienza testuale che il seminario di Celati sta costruendo. La non coincidenza,

⁴ Ad esempio alle stesse figure di Geppetto e della Fata sono costantemente associati nel testo elementi di crudeltà nonché, per la seconda, di menzogna nei confronti del personaggio.

come meccanismo, ha a che fare con l'identità. Non è solamente una risposta (automatica), «far le cose senza rendersi conto, con la testa da un'altra parte» (Celati, *Alice disambientata* 75), ma implica un posizionamento del soggetto nei confronti della percezione del sé e della realtà. Su questa linea, la non coincidenza diviene un elemento riflessivo, un dubbio sull'identità, «Chi sono io?», e sulla possibilità di sviluppare soggettività alternative e temporanee in un ritmo di intermittenza del sé, saltando mentalmente da un luogo all'altro. È forse questo il nucleo del libro, che si riflette nella formula dello spaesamento come tema insieme «esistenziale ed artistico» (Belpoliti, *Settanta* 268). Il «soggetto diverso», che fa la sua apparizione nel momento in cui vive la sospensione dell'identità non quale dramma ma come possibilità (Celati, *Alice disambientata* 74), si caratterizza per un «gioco fatto di movimenti continui, una condizione fluida e incerta» (Bazzocchi 187), un mancato ancoraggio che, perdendo un orientamento univoco sul quotidiano (quello di maestro Ciliegia), riesce comunque ad attraversarlo in maniera sotterranea stabilendo rapporti impreveduti.

È qui che il disambientamento di Alice compare come movimento positivo: non è una progressione verso una meta, ma piuttosto una sospensione di ogni meta o significato, che fa andare avanti delle intensità di fuga [...]. La positività dell'avventura può procedere solo a zig zag, non in linea retta come il progresso verso la società armonica ideale delle riforme. Può procedere solo per sospensione e snodi successivi, attese che rilancino le voglie, e perdite dell'itinerario attraverso deviazioni che rilancino l'avventura. (Celati, *Alice disambientata* 75-76)

Il soggetto impuro presente nel testo è personaggio che vive una condizione a metà dove appunto a dominare sono modelli laterali e imperfetti che non collimano con le richieste che vengono fatte o che non coincidono con la situazione che il personaggio deve affrontare. Il tema della non coincidenza offre dunque agli studenti del seminario la possibilità di rimandare costantemente ad altro il senso del movimento che Alice produce nel suo testo (un movimento che viene definito appunto di caduta), senza che questo si inquadri né in un momento d'evasione, né nella norma. Di qui la formula, «Alice come utopia del non-conflitto» (Celati, *Alice disambientata* 98), nella quale l'accento è posto sulla fluidità di un percorso che non si arresta e non è arrestato nelle sue fughe di testa, un percorso che si estranea, ma in maniera positiva, dall'assertività della legge e del discorso.⁵

Se in *Pinocchio* l'imperfezione è segno di un percorso notturno, di un gioco del personaggio con i materiali, degradati, della storia, nel *Manuale di sopravvivenza* il gioco di lettura su Alice ha implicazioni però diverse. Seguire il personaggio significa in questo caso riuscire a trovarne una positività anche nell'esperienza extratestuale, nel quotidiano, in quanto, come sottolinea Cortellessa, «il fatto nuovo [...] è che l'identità collettiva che si tenta di creare è il referente e insieme l'artefice di *Alice disambientata*» (138).

È in questo senso che il testo, dopo aver già individuato la figura di Alice quale intermittenza, quale fuga, recupera il tema delle risposte imperfette alle domande del reale dal punto di vista dell'autore, Lewis Carroll. Il motivo di questo spostamento riguarda il ruolo giocato dalle finzioni, la volontà, da parte degli studenti, di non far rientrare questo ti-

⁵ «Cos'è la paura, la grande paura della legge? Che ti blocchino, che ti taglino la testa (ordine della Regina), nel senso che dopo non puoi più partire con la testa, devi stare sempre attento a come parli e ti muovi. Dopo il taglio ci sarebbe solo un richiamo infinito alla tua colpevolezza» (Celati, *Alice disambientata* 87).

po di esperienze nel mondo dell'evasione dal reale. Si tratta anche in questo caso del tentativo di elaborazione di una posizione che risulti imperfetta rispetto al quotidiano. Nell'individuare una relazione fra il mondo del testo di Alice e l'esperienza concreta, gli studenti prendono in esame due punti: le lettere di Carroll e l'occasione di scrittura di *Alice nel paese delle meraviglie*.

Le lettere, si afferma, sono costruite per compiere un giro a vuoto: le parole non si indirizzano dove dovrebbero, non pongono un «riferimento diretto», ma circolano (Celati, *Alice disambientata* 108-109). Le frasi delle lettere seguono dunque il medesimo movimento intermittente di Alice. Questo dispendio di energie indirizzato a non risultare coincidente viene interpretato come la

perdita della parola diretta, affermativa dell'uomo adulto normale; [l']incapacità di parlare attraverso un ruolo, se non per rendersi riconoscibile, cioè per disagio; solitudine del corpo senza contatti. Si appiglia all'unica cosa che può stabilire il contatto: l'invio del dono della lettera. (Celati, *Alice disambientata* 110)

Le lettere rispecchiano dunque una giusta distanza dall'individuo adulto, tale che il disambientamento si ponga quale positività. Il valore delle lettere, come sarà quello del romanzo, è nel dono, nella costruzione di un diverso rapporto di corrispondenza e aggancio con il destinatario. In questo senso diviene necessario, nell'analisi condotta dagli studenti, richiamare l'attenzione sul dato storico, ossia su come «tutta la prima parte di Alice contiene una serie di allusioni al rapporto reale» (Celati, *Alice disambientata* 118). La scrittura, come d'altronde la riscrittura collettiva, diviene una maniera di rivisitare il quotidiano per riproporlo in forma di dono ipotetico il quale, continua il testo, comporta una «fluidificazione della situazione attraverso la parola-finzione. Fluidità delle acque che rende fluido il rapporto reale/immaginario» (Celati, *Alice disambientata* 122). Nell'ottica del seminario tale dimensione coincide con le proposte esistenziali formulate dalla contro-cultura americana, con il tentativo di collocare lo spazio ed il significato del discorso nella dimensione del rapporto anziché del messaggio (Celati, *Alice disambientata* 124). L'alterità della soggettività che viene proposta (e che da Alice passa a Carroll per poi riagganciarsi ad Alice quale figura disambientata) prevede dunque uno spostamento del dominio della finzione (come già in Pinocchio) in una sua compromissione, ma come dono, con l'esperienza del quotidiano: è con una rappresentazione delle forme di laterità, dei regimi di impurità che il gruppo del seminario, ed il soggetto da loro postulato, infine si identifica. Ancora una volta, però, nell'esclusione volontaria dalla storia (Celati, *Alice disambientata* 129) e nel suo attraversamento tramite la forma ipotetica delle finzioni, delle figure da seguire.

Il valore di un regime di imperfezione, di mancata corrispondenza con la realtà, coincide dunque, sia per Pinocchio che per Alice, con la creazione di una identità capace non solo di sottrarsi ma di attraversare (senza rimanerne bloccati) i diversi strati del discorso, come le diverse costruzioni sociali che i testi mostrano. Dunque ad essere valorizzata in maniera positiva è un tipo particolare di mancanza che consiste nell'affermazione di un'identità non aderente. Le caratteristiche del soggetto diverso che vengono presentate non tendono ad accumulare e aggiungere dei caratteri forti e alternativi al senso comune; bensì l'operazione è piuttosto quella della sottrazione, dell'elisione: una regressione del soggetto ad uno status indefinito e ancora non concluso (contro la conclusione e la compattezza dell'uomo adulto). Ad emergere è il mondo dell'infanzia, non presentato nella sua dimensione storica o sociale, ma quale localizzazione di incompletezza che si mostra a partire da una instabilità corporea dei soggetti coinvolti:

Les changements de proportion ont pour conséquence la contestation de l'intégralité et de l'identité corporelle [...]. Le problème de la croissance n'est pas seulement spatial, il est également temporel. Refuser de grandir, c'est refuser d'entrer dans le temps de la maturation, c'est tourner le dos à l'autorité du monde adulte et de ses règles pour vivre dans l'instant présent (qui est aussi celui de la répétition). (Montandon 724)

I modelli che vengono recuperati dai testi sono molteplici e riattivano la corporeità delle antiche culture: la dimensione ambiguamente oltre l'umano del *trickster* in Pinocchio, il corpo grottesco di Alice legato agli studi di Bachtin sul mondo del carnevale (Bazzocchi 188) nonché il valore culturale del personaggio delle fiabe tradizionali e del suo viaggio liminale.

Un ulteriore aspetto che può assumere questa forma di imperfezione è la tabula rasa, quella di Candido Munafò, protagonista dell'opera di Sciascia, nel doppio segno di un recupero di modelli anteriori e popolari (Martelli, *Sciascia* 421-27) e di costruzione del personaggio a partire da un regime di incompletezza «in una falsa impressione di sprovvedutezza» (Scarpa 229). Candido, fin dal nome, è difatti definito da un regime di sottrazione, in questo caso spiccatamente culturale (il nome stesso del personaggio varia, da Bruno a Candido, al variare degli avvenimenti storici, lo sbarco alleato in Sicilia e la caduta della dittatura mussoliniana). In questo personaggio, come già in Pinocchio, il non-sapere, indice di una estraneità al proprio ambiente, rivela una capacità di elaborazione autonoma degli elementi della cultura, ma a differenza di Pinocchio la sperimentazione di Candido non viene assorbita in modelli dominanti. Il motivo, come scrive Scarpa, è che il candore e l'ingenuità del personaggio diventano «facoltà di smascherare, scrostare il troppo e il vano» (229), ossia le costruzioni culturali del mondo adulto che gli vive intorno.

Massimo Onofri, nella sua biografia letteraria su Leonardo Sciascia, ha segnalato come la sintesi del personaggio di Candido stia nel suo copro (206). Quello di Candido, a differenza degli altri due personaggi delle riscritture, è l'unico corpo che non si presenti immediatamente nel segno dello squilibrio (fra umano, animale e inanimato come Pinocchio, o nelle alterazioni aspettuali come Alice). Esso però non rientra nemmeno nella regolarità degli altri corpi del racconto. Dalle prime pagine del romanzo il corpo del personaggio sarà *altro*, elemento attraverso il quale si compie un doppio processo: da un lato il rifiuto di Candido da parte della famiglia in quanto «figlio biologicamente incongruo, dal vistoso scarto fisiognomico» (Scarpa 230), ossia per il sospetto (assurdo) del padre che vede nei tratti del figlio un capitano americano divenuto, pur dopo la nascita del bambino, amante della moglie; dall'altro forma attraverso la quale Candido stabilisce una propria prospettiva di contatto con il mondo, l'altra forma essendo essenzialmente la letteratura (Lorenzato).

Paradossalmente, nemmeno con Candido, così radicalmente colto nella sua immagine altra, ci si trova di fronte ad un personaggio in opposizione al mondo, pur se la conclusione del testo sarà un allontanamento decisivo dalle formulazioni ideologiche novecentesche (politiche, religiosi, scientifiche). Il suo modo d'essere, a partire dal corpo, è piuttosto l'armonia. Il gioco di Sciascia forse è proprio questo: il contrasto è tutto esterno, di superficie, formato da forze d'attrazione e repulsione (l'amore, la politica). Ma non vi è la possibilità per la dimensione della conflittualità di penetrare nell'animo o nella mente del protagonista. Sembrerebbe che la formula della felicità, quell'idea di base che Sciascia ha voluto imporre al suo personaggio, consista proprio in questa assenza di interiorità, e più ancora in una assenza di memoria, se non nel rifiuto, questo netto, di subire atti di coscienza, ossia di assumere nella propria coscienza le prescrizioni altrui, di accettare

l'autorità e l'assertività del discorso. Il corpo descritto da Sciascia è dunque tutto di superficie, senza profondità, soprattutto senza nascondimenti dell'interiorità:

Sciascia vuole generare un corpo, un *corpus* testuale, sul quale non preme il carico della psicologia contemporanea: a suo parere è la psicologia in quanto dottrina ad appesantire il corpo, defraudandolo della trasparenza. Candido è ideologicamente leggero perché in lui, attraverso lui, Sciascia ha abolito la psiche profonda. (Scarpa 230)

La metafora del corpo pare essere elemento privilegiato attraverso il quale i personaggi ancorano la propria identità senza per questo fissarla una volta per tutte. Due sembrano i percorsi suggeriti dai tre testi: il corpo come forma d'alterità carnevalesca e il corpo come radicamento. Candido si trova su questa seconda sponda: il corpo come elemento di una fedeltà a se stessi, contro le costruzioni dell'intelligenza. Se da un lato il testo di Sciascia mostra una soggettività che, in maniera quasi destinata (Marrone, *La statua* 119-25), accosta ad una tenace e silenziosa solitudine un'attrazione per i regimi del sensibile (gli affreschi presenti in casa), dall'altro è tramite l'esperienza concreta della gioia dei corpi che viene meglio definito l'elemento del piacere quale forma e maniera del personaggio di sottrarsi alle gabbie del ragionamento proponendosi di fronte al mondo, di fronte al tempo, in un'utopia di compiutezza (Agamben 110-11, Galimberti 276-77).

L'esperienza del piacere è per Candido al tempo stesso «forma di conoscenza, sovra-razionale ma non razionale» (Traina, *Sciascia* 62), e struttura di mancato aggancio con il mondo adulto, ossia modalità attraverso la quale il personaggio si aggira, leggero, costruendo infine la propria utopia (realizzata) a Parigi.

Ci si trova dunque di fronte nuovamente ad un modello di attraversamento che ricorre, per realizzarsi, ad una figura liminale la quale strutturalmente rifiuta l'adeguamento della propria soggettività al mondo esterno, selezionandone al contrario degli elementi intermittenti che vengono rivalorizzati secondo prerogative estranee alla logica dell'uomo adulto o del senso comune. La formula, nella figura di Candido, può così precludere ad un altrove, ma a differenza di Pinocchio (chiuso nel suo sogno di fantasia e degradazione della storia) e di Alice (laterale ad ogni tipo di quotidiano), l'altrove del personaggio siciliano ha bisogno di un più forte abbandono per potersi produrre. Il passaggio per giungere a questa liberazione, difatti, non avviene soltanto tramite l'assunzione volontaria da parte del personaggio di una emarginazione felice, bensì, prima ancora che quella si realizzi compiutamente, attraverso la percezione ed il riconoscimento sociale di quella sua soggettività alterata: per mezzo della sua 'fortunata' espulsione dal proprio mondo. La definizione di una soggettività liberata, e libertaria, si compie così anche tramite una parabola discendente che lentamente, dal punto di vista del senso comune, allontana il personaggio dall'abito culturale del *noi*. Lo scrittore, dopo aver marcato sul doppio livello letterario e morale la nascita del personaggio (in relazione e negazione per il primo al modello di Voltaire e per il secondo a quello della nascita di Cristo) ne mostra il passaggio dall'angelico al diabolico (secondo la definizione che ne dà un altro personaggio, Concetta), fino all'estraneità (alla non appartenenza) tramite l'interdizione per imbecillità (Sciascia, *Candido* 440).

La totale liberazione del personaggio, il vivere secondo la «buonafede», è dunque possibile solo tramite una totale estraneità in rapporto all'ambiente sociale: la forma dell'idiozia, pur nominale; ovvero tramite una rifondazione culturale che alieni la soggettività dagli stereotipi e dalle convenzioni del mondo contemporaneo, unica maniera, in definitiva, per farsi trovare là dove non si è attesi e costruire un altro vivere comune in un esilio culturale «secondo letteratura» (Sciascia, *Candido* 455) ed in una esperienza prati-

ca dell'uso della letteratura. Esperienza alla fine della quale rimane però, forse lontano, una eco, od un sospetto: di trovarsi in «un sogno fatto in Sicilia. Forse siamo ancora lì, e stiamo sognando» (Sciascia, *Candido* 450).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 1978-2001. Stampa.
- Ambroise, Claude. *Polemos*. Introduzione. *Opere 1971-1983*. Di Leonardo Sciascia. Ed. Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 2001. VII-XXVIII. Stampa.
- Annunziata, Lucia. *1977. L'ultima foto di famiglia*. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.
- Arbasino, Alberto. *Un paese senza*. Milano: Garzanti, 1990. Stampa.
- Barthes, Roland. "Leçon." *Œuvres complètes. 1977-1980*. Ed. Eric Marty. Tome V. Paris: Seuil, 2002. 429-446. Stampa.
- Bazzocchi, Marco Antonio. *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 2005. Stampa.
- Bellasai, Sandro. "Un trauma che si chiama desiderio. Per una storia del Settantasette a Bologna." *Gli anni settanta. Tra crisi mondiale e movimenti collettivi*. Eds. Alberto De Bernardi, Valerio Romitelli e Chiara Cretella. Bologna: Archetipolibri, 2009. 214-34. Stampa.
- Belpoliti, Marco. *Settanta*. Torino: Einaudi, 2001. Stampa.
- . "Vagabondi." *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*. Eds. Marco Belpoliti, Gianni Canova e Stefano Chiodi. Milano: Skira, 2007. 487. Stampa.
- Berardi, Franco "Bifo." "L'anno in cui il futuro finì." *1977. L'anno in cui il futuro incominciò*. Eds. Franco "Bifo" Berardi e Veronica Birdi. Roma: Fandango, 2002. 19-30. Stampa.
- . e Ermanno "Gomma" Guarnieri, eds. *Alice è il diavolo. Storia di una radio sovversiva [1976]*. Milano: ShaKe, 2002. Stampa.
- Bologna marzo 1977...fatti nostri...* Verona: Bertani, 1977. Stampa.
- Cappellini, Stefano. *Rose e pistole*. Milano: Sperling & Kupfer editori, 2007. Stampa.
- Celati, Gianni. "Alice." *Anni Settanta. Il decennio lungo del secolo breve*. Eds. Marco Belpoliti, Gianni Canova e Stefano Chiodi. Milano: Skira, 2007. 33-34. Stampa.
- . "Sull'epoca di questo libro." *Alice disambientata*. Ed. Gianni Celati. Firenze: Le Lettere, 2007. 5-11. Stampa.
- , ed. *Alice disambientata. Materiali collettivi (su Alice) per un manuale di sopravvivenza*. Firenze: Le Lettere, 2007. Stampa.
- Coste, Claude. *Bêtise de Barthes*. Paris: Klincksieck, 2011. Stampa.
- Cortellessa, Andrea. "What a Curious Feeling." *Alice disambientata*. Ed. Gianni Celati. Firenze: Le Lettere, 2007. 131-146. Stampa.

-
- Di Gesù, Matteo. *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme della postmodernità letteraria*. Milano: Franco Angeli, 2005. Stampa.
- Douglas, Mary. *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*. Trad. Alida Vatta. Bologna: Il Mulino, 1975-1993. Stampa.
- Echaurren, Pablo. *La casa del desiderio. '77: indiani metropolitani e altri strani*. Lecce: Manni, 2005. Stampa.
- Eco, Umberto. "Anno Nove." *Corriere della Sera* (25 febbraio 1977). Riedito in *Sette anni di desiderio*. Milano: Bompiani, 2004³. 59-63. Stampa.
- . "La Lingua, il potere, la forza." *Alfabeto* (1 maggio 1979). Riedito in *Sette anni di desiderio*. Milano: Bompiani, 2004³. 183-195. Stampa.
- Galimberti, Umberto. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli, 2002, Stampa.
- Grispini, Marco. *Il settantasette*. Milano: Il Saggiatore, 1997. Stampa.
- Grizzano, Giuseppe. "Leonardo Sciascia: la politica e la storia." *Leonardo Sciascia vent'anni dopo*. Ed. Antonio Motta. *Il Giannone* 13-14 (gennaio-dicembre 2009): 119-33. Stampa.
- Hajek, Andrea. "Bologna and the trauma of March 1977: the 'intellettuai contro' and their 'resistance' to the local Communist Party." *Carte italiane* 7 (2011): 81-100. Web. 10 settembre 2012. <<http://www.escholarship.org/uc/item/3sp6k4d6>>.
- Lerner, Gad, Luigi Manconi e Marino Sinibaldi. *Uno strano movimento di strani studenti. Composizione, politica e cultura dei non garantiti*. Milano: Feltrinelli, 1978. Stampa.
- Lorenzato, Guerrino. "Di *Candido* ovvero del buon uso della letteratura." *Italica* 2 (1994): 198-207. Stampa.
- Maiello, Andrea. "Pinocchio." *Giorgio Manganelli*. Eds. Marco Belpoliti e Andrea Cortellesa. Milano: Marcos y Marcos, 2006. 459-70. Stampa.
- Manganelli, Giorgio. *Pinocchio: un libro parallelo*. Milano: Adelphi, 1990. Stampa.
- Marrone, Gianfranco. "La statua candida. Scoppi di guerra e invenzioni del Nome in un testo di Leonardo Sciascia." *Sensi e discorso. L'estetica nella semiotica*. Ed. Gianfranco Marrone. Bologna: Esculapio, 1995. 115-34. Stampa.
- . "Parallelismi e traduzione: il caso Manganelli." *Le avventure di Pinocchio. Tra un linguaggio e l'altro*. Eds. Isabella Pezzini e Paolo Fabbri. Roma: Meltemi, 2002. 257-75. Stampa.
- Martelli, Matteo. "L'invisibile già noto: geografie urbane nel 'Pinocchio parallelo' di Giorgio Manganelli." *Carte Urbinati* 2-3 (2010-11): 232-46. Stampa.
- . "'Un remoto antenato di Candide'. Sciascia, Giufà e la statua di Candido." *Intersezioni* 3 (dicembre 2011): 409-29. Stampa.
- Montandon, Alain. "Pinocchio." *Dictionnaire du corps*. Ed. Michela Marzano. Paris: Presses Universitaires de France, 2007. 722-26. Stampa.
- Morrison, Ian. "Leonardo Sciascia *Candido* and Voltaire's *Candide*." *The Modern Language Review* 97. 1 (gennaio 2002): 59-71. Stampa.
- Onofri, Massimo. *Storia di Sciascia*. Roma-Bari: Laterza, 1994. Stampa.
- Palandri, Enrico. *Boccalone. Storia vera piena di bugie*. Milano: Bompiani, 2002. Stampa.
-

- Pezzini, Isabella. *Il testo galeotto*. Roma: Meltemi, 2007. Stampa.
- Roger, Alain. *Bréviaire de la bêtise*. Paris: Gallimard, 2008. Stampa.
- Scarano, Emanuela. *Leonardo Sciascia e Candido*. Torino: Loescher, 1994. Stampa.
- Scarpa, Domenico. "Spiritelli stendhaliani. Sciascia e il desiderio." *Leonardo Sciascia vent'anni dopo*. Ed. Antonio Motta. *Il Giannone* 13-14 (gennaio-dicembre 2009): 225-31. Stampa.
- Sciascia, Leonardo. "Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia." *Opere 1971-1983*. Ed. Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 2001. 347-461. Stampa.
- . "Cruciverba." *Opere 1971-1983*. Ed. Claude Ambroise. Milano: Bompiani, 2001. 965-1282. Stampa.
- Sedda, Franciscu. *Imperfette traduzioni*. Introduzione. *Tesi per una semiotica delle culture*. Di Jurij M. Lotman. Ed. Franciscu Sedda. Roma: Meltemi, 2006. 7-70. Stampa.
- Traina, Giuseppe. "La problematica modernità di Leonardo Sciascia." *Leonardo Sciascia vent'anni dopo*. Ed. Antonio Motta. *Il Giannone* 13-14 (gennaio-dicembre 2009): 41-46. Stampa.
- . *Leonardo Sciascia*. Milano: Bruno Mondadori, 1999. Stampa.
- Turner, Victor. *Dal rito al teatro*. Ed. Stefano De Matteis. Trad. Paola Capriolo. Bologna: Il Mulino, 1986. Stampa.